



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#) 

이 승 혜 교수지도
석사학위 청구논문

A. C. Debussy의 가곡
《Quatre chansons de jeunesse》
에 관한 연구

2009년

성신여자대학교 대학원
반 주 학 과
한 수 연

A. C. Debussy의 가곡
《Quatre chansons de jeunesse》
에 관한 연구

이 승 혜 교수지도
이 논문을 석사 학위 논문으로 제출함

2009년

성신여자대학교 대학원
반 주 학 과
한 수 연

인 준 서

한수연의 석사학위논문으로 인준함.

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

드뷔시(Achille Claude Debussy, 1862-1918)는 뒤파르크(Marie-Eugène-Henri Duparc, 1848-1933), 포레(Gabriel-Urbain Fauré, 1845-1924)와 함께 프랑스 가곡의 3대 거장이며, 19세기 말에 민족주의의 영향으로 프랑스의 인상주의 음악을 발전시킨다. 그의 가곡은 인상주의 미술과 매우 흡사하고, 상징주의 시와 음악을 훌륭하게 조화시켰다고 평가받고 있다.

드뷔시의 초기 가곡집인 <Quatre chansons de jeunesse 젊은날의 4개의 노래>에 관한 연구가 본 논문의 목적이다.

본 논문은 민족주의, 인상주의 미술, 상징주의 문학 그리고 ‘Commedia dell’arte(코메디아 델라르테)’에 대해서 연구하고, 드뷔시의 음악적 특징을 파악하여, 이를 토대로 본(本)곡 집에 실린 4개의 가곡을 시의 이해와 음악의 형식, 화성, 선율, 리듬 그리고 반주형태 등으로 분석하였다.

그 결과 드뷔시의 <Quatre chansons de jeunesse>에서는 상징주의 시의 효과적인 표현, 인상주의 미술의 색채감의 표현 그리고 프랑스어의 뉘앙스를 살리기 위해 드뷔시만의 작곡기법이 사용되었음을 알게 되었고, 이를 통해 독자적 음악 어법을 발전시켜 나갔음을 확인할 수 있었다.

목 차

논문개요

| | |
|---|----|
| I. 서론 | 1 |
| II. 본론 | 3 |
| 1. 19세기 문화적 배경 | 3 |
| 1) 민족주의 | 3 |
| 2) 인상주의 미술 | 5 |
| 3) 상징주의 문학 | 6 |
| 2. 인상주의 음악과 Debussy의 음악적 특징 | 12 |
| 3. Commedia dell'arte에 대한 연구 | 19 |
| 4. Debussy 생애와 가곡 연구 | 28 |
| 5. Quatre chansons de jeunesse에 대한 분석 | 35 |
| 1) Pantomime | 36 |
| 2) Clair de lune | 49 |
| 3) Pierrot | 59 |
| 4) Apparition | 66 |
| III. 결론 | 78 |

참고문헌

ABSTRACT

I. 서론

드뷔시(Achille Claude Debussy, 1862-1918)는 프랑스 인상주의 음악의 창시자이자 대표적 작곡가이다. 고전주의에 확립된 장, 단조에 의한 기능 화성법의 이론이 19세기에 이르러 낭만주의의 반음계법과 폭넓은 조바꿈에 의해 확장되고, 특히 바그너에 이르러 그 가능성은 극한에 달한다. 드뷔시는 기능 화성법을 과거시하고 자신만의 특유한 작곡기법으로 새 양식인 인상주의를 탄생시킨다. 그의 음악은 19세기에 프랑스 시단을 풍미한 고 담파나 상징주의 시와 결합하여, 고도의 문학적 감각을 지닌 프랑스 특유의 민감하고 세련된 예술가곡으로 탄생한다. 그의 80여 가곡은 문학적이고, 그 시대의 인상주의 미술과 같은 색채를 띠고 있다.

본 논문은 그의 초기가곡 <Quatre chansons de jeunesse (젊은날의 4개의 노래)>에 대해서 연구하려고 한다. 이 곡은 베를렌(Paul Verlaine, 1844-1896)의 시에 의한 ‘Pantomime(무연극)’와 초기 버전의 ‘Clair de lune(달빛)’, 방빌(Théodore de Banville, 1823-1891)의 시에 의한 ‘Pierrot(삐에로)’ 그리고 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)의 시에 의한 ‘Apparition(환영)’으로 이루어져 있다. 이 곡들은 소리가 높고, 유연하며 재빠른 목소리를 가진 바스니에 부인(Marie-Blanche Vasnier)에게 헌정되었다. 이 곡들은 초기 가곡임에도 불구하고, 그러한 성향의 소프라노들에 의해 아직도 많이 연주되어지고 있다. 그럼으로 이 곡들에 대한 전반적인 이해와 객관적인 해석을 통해 좋은 연주를 할 수 있도록 연구하고자 한다.

첫 번째로는 드뷔시의 음악에 영향을 주었던 민족주의, 인상주의 미술, 상징주의 문학에 대해서 살펴본다. 두 번째로는 인상주의 음악과 드뷔시의 음악적 특징에 대해서 살펴본다. 세 번째로는 ‘Apparition(환영)’을 제외한 세곡이 모두 ‘코메디아 델라르테(Comedia dell’arte)’의 등장인물이거나 장면임으로 시의 이해를 돕기 위해 ‘코메디아 델라르테’를 연구하려 한다. 네 번째로는

Debussy의 생애와 가곡에 대해서 알아본다. 다섯 번째로는 앞서 연구한 전반적인 이해를 통해 시의 내용과 분위기를 파악하고, 드뷔시의 특유한 작곡기법을 분석하여, 객관적 또는 주관적 해석을 한다.

II. 본 론

1. 19세기 문화적 배경

(1) 민족주의

1) 민족주의 기원과 영향

19세기 초에는 정치개혁을 요구하는 혁명이 민중들에 의해 유럽에 거세게 일어난다. 혁명의 시발점이 되었던 프랑스의 두 혁명(프랑스 혁명, 나폴레옹 전쟁)은 시민들을 통치의 대상이 아닌 운명 공동체로 여기는 민족 관념을 대중화시키며, 19세기 내내 그 영향력을 확대해 나간다.¹⁾ 그리하여 각 나라들은 시민들의 권리신장과 국내에 불안한 경제의 안정을 위해 국가적 가치와 애국심등을 고취하여 주의를 환기시키고, 식민지를 개척하게 된다. 미국은 아메리카 원주민, 러시아 제국은 남동지역, 유럽은 아프리카와 아시아 지역을 식민지화해 나간다. 열강이 식민지 획득에 몰두하면서 유럽대륙에서 전쟁이 일어날 가능성은 적어졌고, 이에 따라 유럽은 19세기에서 20세기로 넘어가는 과정에서 상대적으로 평화로운 시기를 누리게 된다. 그러나 열강들 사이의 이해관계가 상충할 경우 이들의 싸움터는 해외 식민지가 되었다.²⁾ 19세기 초에 급진적 사상으로만 여겨졌던 민족주의는 점차 지배자들의 정치적 수단으로 사용되어진다. 정치적인 영역에서의 민족주의는 공통의 언어, 문화, 역사적 전통, 민족적 제도나 의식 같은 특징으로 민족적 정체성을 창조함으로써, 특정 집단의 사람들을 하나로 통합시키고자 하는 시도이다. 하지만, 네 개의 서로 다른 언어를 사용하는 스위스는 공통의 역사와 제도를 통해 하나의 민족임을 내세웠다. 민족주의는 통일 국가였던 프랑스, 영국, 러시아에서는 일종의 통치 이데올로기로 이용되었다. 그러나 중세부터 분할되어 있던 독일과 이탈리아에서는

1) Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Brukholder, *A History of Western Music*, 개정 7판, 민은기외 역, 서울: 이앤비플러스, 2007, p.129, 130

2) 존 스탠리, *천년의 음악여행*, 이창희외 역, 서울: 도서출판 예경, 2006, p.212

민족주의 감정이 통합을 이루어내는 데 유용하게 쓰였다.

2) 민족주의의 음악에의 영향

독일과 이탈리아는 문학과 언어에서 긍지를 느낀 것이 통일을 이루는 민족적 의식의 한 요소가 된다. 바그너와 베르디의 음악적 재료는 애국적 감정이 반영된 것이었으나, 이들은 종족학적으로 독일과 이탈리아가 구별될 수 있는 양식을 만들지는 않았다. 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 독일 민요를 편곡하고 민요와 닮은 선율을 만들었다. 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828), 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856), 슈트라우스(Richard Georg Strauss, 1864-1949), 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)등의 모든 작곡가들이 민속어법을 의식적으로 사용하였으나 항상 자기 나라의 민요어법을 사용한 것은 아니었다. 쇼팽(Fryderyk Chopin, 1810-1849)에게 있는 폴란드 적인 요소나 리스트(Franz von Liszt, 1811-1886)와 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)에게 있는 헝가리 집시적인 요소는 대부분이 근본적으로는 국제적 양식에 대한 이국적인 장식에 불과한 것이었다. 그들의 음악에서 민족주의는 진정한 이슈가 아니었다.³⁾ 음악에서의 민족주의는 19세기에 국제적으로 공용되던 음악언어(독일의 음악과 이탈리아의 오페라)의 관습을 의도적으로 멀리함으로써 영국, 프랑스, 미국, 러시아, 동유럽 국가에서 독립을 추구하고, 자기나라 고유의 목소리를 내는 것이다. 그리하여 작곡가들은 두부류로 나뉘었는데 세계주의자와 민족주의자이다. 세계주의자는 국제적으로 공용되던 음악언어를 사용함으로써 국내에서 인정받고 세계로 수출 할 수 있었지만 민족적 정체성이 결여되었다. 민족주의 작곡가는 민요나 춤을 사용하고, 그것들의 특징을 모방함으로써 민족적 정체성을 갖는 양식으로 발전시킬 수 있었지만, 전통적 청중과

3) Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Brukholder, *A History of Western Music*, 개정 4판, 편집국 역, 서울: 세광음악출판사, 1996, p.761

유럽 대중들에게는 일반적으로 받아들여지지 않았다. 하지만 이국적 요소 때문에 종종 매력적으로 여겨지기도 했다.

또한 민족주의운동의 일환으로 음악적 과거 찾기도 들 수 있다.⁴⁾ 프랑스에서는 민족주의 운동으로 인해 자국의 음악적 유산을 되돌아보았고, 자국 작곡가들을 융성하는 일에 관심을 갖았다. 1871년 창설된 ‘국립 음악협회(Societe Nationale de Musique)’는 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764), 글룩(Christoph Willibald Gluck, 1714년-1787)등의 17세기 작곡가의 작품을 출판하고, 연주하는 등 과거의 위대한 프랑스 음악을 부흥시키기 위해 노력했다. 1894년 땡디(Vincent d’Indy, 1851-1931)등에 의해 설립된 ‘스콜라 칸토룸’은 보수정치와 결합하여 음악에 광범위한 역사연구 도입하면서 프랑스를 음악의 중심지로 되살려주었다. 인상주의의 출현 이전에 두 가지 대변되는 작곡경향이 존재한다. 세자르 프랑크(César Franck, 1822-1890)와 그의 제자들로 이어진 세계주의 전통과 가브리엘 포레(Gabriel Faure, 1845-1924)의 음악에서 구현된 좀 더 프랑스적인 전통 추구의 두 흐름이 그것이다. 후자는 포레의 제자들, 특히 최고의 교육자인 나디아 블랑제(Nadia Boulanger, 1887-1979)를 통해 수많은 20세기 작곡가들에게로 이어졌다.⁵⁾

(2) 인상주의 미술

실내에서 그려지는 인물화, 정물화보다는 실외에서 그려지는 풍경화를 그리며, 빛의 역할을 강조하여 시간대에 따라 변하는 명암의 대비, 그리고 색을 통한 계절감각등을 표현하는 인상주의가 나타난다. 인상주의의 특징은 강조된 빛의 역할, 희미한 경계선, 복잡하게 얽힌 색조 등이고, 이것들은 주로 감정과 분위기를 살리기 위한 배려들이라고 할 수 있다.⁶⁾ 모네(Claude Monet, 1840

4) 존 스탠리, **천년의 음악여행**, 이창희외 역, 서울: 도서출판 애경, 2006, p.212

5) Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Brukholder, **A History of Western Music**, 개정 7판, 민은기외 역, 서울: 이앤비플러스, 2007, p.185-186

6) 김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한, **들으며 배우는 서양음악사(개정증보판)**, 서울: 심설당, 2001,

년-1926)는 빛에 따라 루앙대성당의 모습이 어떻게 달라지는가를 보여주기 위해 같은 성당의 모습을 20장 이상 그려, 빛에 따라 변하는 순간의 중요성을 강조했다. 또한 이들의 대표적인 화법인 점묘법을 사용하여 희미한 경계선과 복잡하게 얽힌 색조를 표현했다.

(3) 상징주의 문학

1789년 프랑스혁명 후부터 1870년의 보불 전쟁(Franco-Prussian War)이 일어나기 전까지, 19세기의 프랑스를 지배해 온 사회사상은 주로 사회주의(Socialisme), 실증주의(Positivisme), 그리고 과학만능주의(Scientisme) 등이었다. 위의 3대 사회사상은 많은 정치적, 역사적 격변을 겪으면서 축적한 경제발전, 현세적 행복 그리고 진보적 가치 등을 누려 온 프랑스 사회에 ‘현세적 유토피아의 건설 가능성’이라는 낙관론 적 비전을 주었다. 문예 사조는 19세기 전반기의 낭만주의(Romantisme)를 거쳐, 중반기에는 사실주의(Réalisme)와 고 답파(Le parnasse)가 주류를 이루고 있었다. 사실주의와 고 답파는 구체적이고, 객관적으로 세계를 파헤치며 재구성하는데 역점을 두었다. 그러나 프러시아와의 전쟁에서 참패한 후, 프랑스에서는 현실 세계에 이상향을 건설해 주리라 믿었던 사회주의, 실증주의와 과학만능주의에 대해 비판적인 회의가 일기 시작했는데, 그것은 위의 사상들의 낙관론 적 이념에도 불구하고, 결국 현세에서는 영원한 이상을 구현할 수 없다는 스스로의 한계 때문이었다. 문학에 있어서도 사실주의와 고 답파시가 관념적 이상을 상실하고 있었기 때문에 프랑스인들은 이것에 기대를 걸지 못한다. 그리하여 결과적으로 1870년대 이후 프랑스는 기존 가치 체계의 붕괴에서 오는 정신적 공황을 심각하게 체험하면서, 극단의 회의사상(Scepticisme), 퇴폐주의(Décadentisme), 정신적 무정부 상태(Anarchisme)등에 깊이 빠지게 된다. 이와 같은 사회 풍조와 정신 현상에서 붕괴된 가치 세계를 재정립하기 위한 새로운 문학 이념을 제시하

고자 한 것이 상징주의이다. 그러므로 상징주의는 반사회적, 반현세적이면서, 관념적 이상주의(Idéalisme)를 지향한다.⁷⁾ 상징주의란 그리스어의 동사형 ‘sumballien(함께 던지다)’에서 파생된 명사형 ‘Sumbalon(함께 던짐)’이 어원이다. 그리스 사회에서 상징은 ‘둘로 쪼개어진 물체의 한 조각’을 뜻하였는데, 이것은 반드시 두 요소로 이루어져있고, 결합될 때라야만 가치를 지니며, 꼭 들어맞아서 그것의 정체성이 틀림없이 드러나야 한다. 문학에서도 이 같은 특징이 있어야 하는데, 비유법으로서의 상징도 반드시 원 개념과 보조개념 또는 기호와 의미의 두 요소로 이루어져 있어야 하고, 그 두 요소가 결합될 때는 유추를 통해서 반드시 기호와 의미 사이에 일체성이 확립되어야 한다. 즉 상징주의는 시의 의미 구조인 정신세계를 형식구조인 말의 조직으로 표출해 내는 데 있어서, 지시적인 기능에만 머물러 있는 언어는 본질이나 관념의 세계를 올바르게 드러낼 수 없다고 보고, 관념이면 관념, 본질이면 본질, 영혼의 상태면 영혼의 상태를 말의 구조 속에 암시적으로만 표현하고자 한다. 즉, 형식구조를 이루는 낱말들을 상징체계로 보고 암시적이거나 함축적인 기능을 수행하는 시어를 사용해서 시의 의미를 이룩하는 관념이나 본질을 우회적으로만 표상하고자 한다.⁸⁾ 장 모아레스(Jean Moréas)는 1886년 9월 18일자 <피가로 Le Figaro>지에 상징주의 선언문을 발표하는데, 여기서 그는 사실주의 연극과 자연주의 소설 및 고답파 시의 묘사적인 경향을 비난하고, 보들레르를 비롯한 여러 시인들을 지칭하는 데 사용된 ‘퇴폐(décadent)’라는 용어를 ‘상징파’와 ‘상징주의’라는 용어로 바꾸자고 제안한다. 그 후부터 ‘상징주의’라고 불리게 되었으며, 1880년대 말에는 상징주의를 지지하는 평론지와 잡지가 수없이 생겨났다. ‘영혼의 상태’를 추구하는 이상적 관념주의와 순수한 미학 정립에만 관심을 가진 나머지 격변하는 시대적, 사회적 변혁의 양상을 문학으로 수용하지 못한 점과 순수성, 모호성, 난해성에 머물고만 있고, 명석성과 합리

7) 김기봉, *프랑스 상징주의와 시인들*, 서울: 소나무, 2000, p.18-19

8) *ibid.*, p.21-24

성으로 대표되는 프랑스의 전통적인 정신을 포괄하지 못하여 점차 쇠퇴하지만, 발레리(Paul Valéry)와 끌로델(Paul Claudel)등이 여전히 상징주의에서 자신의 미학과 시론의 끈을 이어오고 있다.⁹⁾

① 방빌 Théodore de Banville(1823-1891)

드뷔시가 작곡한 ‘삐에로(Pierrot)’의 시인이며, 빅토르 위고(Victor Hugo, 1802-1885)와 테오필 고티에(Theophile Gautier, 1811-1872)의 문하생으로 써, 고 답파(École parnassienne)의 대표적 시인이다. 베를렌과 말라르메도 초기에는 고 답파에 속하였었다. 고 답파는 1830년경부터 감상적 심정 토로를 일삼던 낭만파 시에 대한 반동으로 생겨나 냉담성, 물개성, 과학적 야망, 색채 남용, 객관성, 무감동을 신조로 하였다. 고 답파는 형식을 중시한 나머지 깊이 있는 시정이 부족하여 차차 쇠퇴하다가 상징파에게 자리를 넘겨주게 된다. 상징주의 시인들은 고답파 시인들에 대한 전반적인 경멸 속에서도 방빌만큼은 예외로 간주하였는데, 그 이유는 운율상의 형식에 전폭적 자유를 부여하고, 시를 “울려 퍼지도록”하는 청각상의 농밀함에 이르도록 한 점뿐만 아니라, 인간 자체의 매력 또한 방빌의 친화력에 힘입어 많은 사람들로 부터 사랑받게 된 것이 그 연유가 된다. 보들레르는 방빌이 누리는 영광이 서정적 표현 속에서 정확성을 실현했음에 있다고 지적하였고, 방빌 자신도 스스로를 운율 학이나, 작시법에 귀 기울이는 서정 시인이라고 정의하였다. 방빌의 중요한 기법은 운에 있다. 사소한 소재로 운이 맞는 희극, 우스꽝스러운 오드(ode ; 운율을 지닌 서정시)등 운 자체 안에서 익살스런 방법을 찾아내어 특별한 소리의 반향이나 조화된 효과를 통하여 웃음을 끌어내었다. 고답파의 시인이었으나 1850년대 후반에 이르러 사상 감정의 표현보다는 조형적인 미를 중시한 시를 발표, 자유로운 압운의 변화를 보여준다.¹⁰⁾

9) *ibid.*, p.51-54

10) 이규식, *프랑스 시인들*, 서울: 한남대학교 출판부, 1994, p.306-312

② 베를렌 Paul(-Marie) Verlaine(1844-1896)

드뷔시가 작곡한 ‘Pantomime(판토마임)’과 ‘Clair de lune(달빛)’의 시인인 베를렌은 상징주의의 대표시인이라 할 수 있다. 그는 프랑스의 북부도시 메츠(Metz)에서 태어나 어려서 파리에 왔고, 생활을 위해 파리 시청에서 일하면서, 고답파 시인들과 사귀며 시를 쓴다. 그의 마음속에는 언제나 남모를 불안감이 있어서 침울한 생활을 했으며, 이 불안감과 우울감에서 벗어나기 위해 압생트(Absinthe)주를 마셨다고 한다. 또한 아버지의 사망(1865)과 사랑하던 사촌 여동생 엘리자의 죽음(1867)등이 불안감을 가중시켰는데, 독한 압생트주를 마시고 이성을 잃어 발작을 일으키는 경우에는 어머니를 학대하는 일도 있었다고 한다. 그런 상태는 <우울 시집 Poèmes saturninens>과 <우아한 향연 Fêtes galantes>에서 특징적인 우울한 관능으로 잘 표현되어진다. ‘우아한 향연’은 18세기 화가 와토(Jean-Antoine Watteau, 1684-1721)의 그림을 보고 당시 향연에서 즐겁고 우아하게 즐기는 장면에 영감을 받고 쓴 작품들이다. 1869년에는 마틸드 모테(Mathilde Mauté)라는 16세 소녀를 만나 결혼하여 행복한 삶을 꿈꾼다. 그의 <아름다운 노래 La bonne chanson>는 이 결혼식의 축하였다. 하지만 랭보 (Arthur Jean Nicolas Rimbaud, 1854-1891)와 염문을 뿌리며, 유럽을 떠돌아다니다가 술에 취해 언쟁을 벌이고, 랭보에게 총을 발사하여 가벼운 상처를 입혀서, 2년간 몽즈(Mons)감옥에 투옥된다. 아내는 이혼 결심을 하고 그는 심적 충격을 받고 카톨릭 신앙에 귀의한다. 감옥에서 그리고 출소 후에 쓴 <예지 시집 Sagesse>을 발표한다. 이 시집에 포함된 <하늘은 지붕 위에 Le ciel est par-dessus li toit>에서 자신의 과거를 참회하며, 감옥에서 바라본 하늘을 그리고 있고, <무척 부드러운 노래를 들려주소 Ecoutez und chanson bien douce>에서는 부인에게 용서를 구하는 내용을 적고 있다. 출옥 후 소박한 삶을 살려고 노력했으나, 실패하자 다시 과거의 방탕 생활을 시작한다. 그의 만년 작품들은 선으로 향하려는 노력과

악으로 기울어지는 경향 사이의 동요가 나타난다.¹¹⁾

새로운 시의 이론을 정의하며, 그 정의를 실천한 <Art poétique(시법)>에는 각운이라는 외형적 속박을 벗어나 보다 자연스러운 흐름, 즉 음악적인 리듬이 있어야 한다고 주장한다. 그리고 감성이 중요하므로 지성적인 요소들을 제거해야 한다고 주장하였으며, 지성을 동원하여 꾸며낸 재치 있는 표현은 오히려 시를 망치게 하며, 또한 풍자시 등에서 웃음을 자아내게 하는 재치를 뺏내는 표현이나, 지성적인 요소는 감성을 죽이는 잔인한 요소라고 주장한다. 또한 정확한 시어를 선택하지 말고, 뉘앙스만을 풍기라고 주장한다.¹²⁾

베를렌은 근본적으로 감정적 차원에 머물러 있으며, 그의 상상력은 초월적 세계로 날아오르지 못하지만, 그만의 독특한 내면의 빛깔과 목소리를 가지고 그의 감수성을 물들이고 있는 영원한 멜랑콜리(Melancholy)와 비애는 외적 현실에 투영될 때, 기이하고도 환상적인 풍경을 만들어 낸다. 달빛, 안개비, 저녁노을, 빛 잃은 하늘, 황막한 들판 등 그가 즐겨 묘사하는 풍경들은 그 특이한 색조와 뉘앙스로서, 그리고 그 안에 비취진 시인의 영혼의 빛깔로써 우리를 매혹한다.¹³⁾

③ 말라르메 Stéphane Mallarmé(1842-1898)

드뷔시가 작곡한 ‘Apparition(환영)’의 시인인 말라르메는 베를렌과 함께 상징주의 시운동을 창시, 주도한 프랑스의 시인이다. 그는 1847(5세)년에는 어머니, 1857년엔 여동생, 1863년엔 아버지의 죽음을 경험하게 되는데, 이것은 그가 시를 쓰기 시작한 초기부터 표현한 갈망, 즉 가혹한 현실세계를 떠나 또 다른 세계를 추구하는 것을 설명해준다. 교사생활을 하며 궁핍함으로 인해 잡지를 편집하기도 하고, 교과서를 번역하는 등의 부업도 했었다. 1862년부터 잡지에 기고하기 시작한 초기 시들은 보들레르(Charles-Pierre Baudelaire

11) 박인효, *프랑스 시와 시인론(개정판)*, 서울:조선대학교 출판부, 2001, p.188-94

12) *ibid.*, p.193-94

13) 문충성, *프랑스의 상징주의 시와 한국의 현대시*, 서울: 제주대학교 출판부, 2000, p.51-52

1821-1867)의 시집 <악의 꽃 Les Fleurs du mal>의 영향을 받았는데, 이것은 주로 현실도피라는 주제를 다루었다. 하지만, 보들레르의 현실도피는 본질적으로 감정에 호소하는 감각적인 종류의 것, 즉 모든 ‘사치와 평온과 관능’뿐인 열대 섬이나 평화로운 풍경에 대한 막연한 꿈이었다. 반면에 그는 훨씬 더 지적인 경향을 갖고 있었다. 시의 특징으로는 완벽함과 간결함을 들 수 있는데, 치밀한 시어로 구성된 그의 시는 완벽하고 아름답게 느껴지며, 평범하고 안이한 시를 배격했다. 또한 신비로운 힘과 마력을 내포시키려 시도했는데, 이것은 사물을 묘사하는 대신에 사물의 본질을 환기시키고 시인의 영혼을 암시하기 위해 보들레르보다 더한 ‘상징적인 교감’을 사용하였다. 또한 난해한 연금술적인 시어로 구성된 시를 썼는데 ‘필설로 형언할 수 없는 것’을 표현해야 하기 때문이다. 그렇게 하기 위해서는 시어의 뜻으로 뿐만 아니라, 시에서 상징적인 효과나 음향적인 효과 등을 이용하여 표현해야만 한다. 따라서 단어의 뜻으로만 생각할 때 시가 난해할 수밖에 없다. 그는 시에서 복잡한 문장을 사용하지만, 이러한 문장 속에서 아름다운 운율과 내적인 음악성을 가지고 있다. 그의 시는 부드러운 운율과 음악성 때문에 장중하고 신비로운 감정을 유발시키며, 그의 노련하고 완벽한 운율의 효과 때문에 난해하지만 독자들의 마음을 끌어들이는다.¹⁴⁾

14) 박인효, *프랑스시와 시인론(개정판)*, 서울:조선대학교 출판부, 2001, p.227-233

2. 인상주의 음악과 Debussy의 음악적 특징

(1) 인상주의 음악

1) 멜로디 탄생과 발전

19세기 초에 등장한 위고(Victor Hugo, 1802-1885), 뤼세(Alfred de Musset, 1810-1857)와 같은 시인들의 차원 높은 프랑스 낭만 시와 독일의 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828) 리트(Lied)의 영향으로 프랑스에서 성악작품을 상징하기 위하여 ‘멜로디(Melodie)’라는 어휘가 사용되기 시작한다. 멜로디는 무어(Th. Moor, 1779-1852)의 시에 의한 베를리오즈 가곡<Neuf mélodies irlandaises>(9개의 아일랜드 노래, 1830)이후 프랑스 고유의 예술가곡을 지칭하는데, 주로 서정시를 음성과 피아노를 사용해서 만든 곡으로 문학적 감각을 지닌 하나의 가곡양식이다. 또한 리듬의 융통성과 선율의 미묘함, 그리고 화성의 풍부함이 결합되어 있으며, 구노(Charles Gounod, 1818-1893), 프랑크(César Frank, 1822-1890), 생상(Camille Saint-Saëns, 1825-1922), 비제(Georges Bizet, 1838-1875), 마스네(Jules massenet, 1842-1912)등의 작곡가를 거치면서 차츰 차원 높은 독창가곡으로 발전한다. 이후 1880년경부터는 프랑스 가곡의 3대 거장인 포레(Gabriel-Urbain Fauré, 1845-1924), 뒤파르크(Marie-Eugène-Henri Duparc, 1848-1933), 그리고 드뷔시를 절정으로 하여 프랑스 멜로디의 최전성기를 맞이한다. 이들은 19세기 후반 프랑스 시단을 풍미한 고 답파나 상징주의 시와 결합하여, 고도의 문학적 감각을 지닌 프랑스 특유의 민감하고 세련된 예술가곡을 만들어낸다. 드뷔시는 인상주의 창시자이며, 그의 80여 가곡은 문학적이고, 그 시대의 인상파 화가와 같은 색채를 띠고 있다. 그의 색채적인 음악어법은 드뷔시이후 라벨(Maurice Joseph Ravel, 1875-1937)에 의해 이어지고, 제1차 세계대전 이후 사티(Erik Alfred Leslie Satie, 1866-1925)와 ‘6인조(Les six)’, 1936년 이에 반대하여 결성된 ‘젊은 프랑스인(La Jeune France)’등의 많은 작곡가들에 의해 20세기

프랑스 가곡이 이어지고 있다.¹⁵⁾

2) 인상주의 음악

낭만주의 시대와 20세기를 연결하는 프랑스의 인상주의는 드뷔시의 음악과 관련되고, 거기서 유래되었기 때문에 거의 전적으로 드뷔시의 개인적 양식이라고 할 수 있다.¹⁶⁾ 그런 점에서 인상주의의 시간적 범위는 드뷔시의 창작시기와 일치한다. 인상주의의 전성기는 라벨의 영향 하에서도 빛을 발하였고, 프랑스의 예술영역 속에서 계속된다. 드뷔시, 라벨과 함께 스페인의 파야(Manuel de Falla, 1876-1946), 이탈리아의 레스피기(Ottorino Respighi, 1879-1936) 그리고 영국의 딜리어스(Frederick Theodore Albert Delius, 1862-1934)를 대표적인 인상주의 작곡가로 들 수 있다.¹⁷⁾

인상주의는 일종의 표제음악이지만 낭만주의 표제음악과는 달리 감정을 표현하거나 줄거리를 말해주려 하지 않고 어떤 느낌, 어떤 분위기를 불러일으키려 한다. 또 낭만주의의 직선적이고 열정적인 방법 대신, 인상주의는 은근한 암시와 불명료한 언급을 사용한다. 인상주의는 여러 가지 면에서 독일 낭만주의 전통과는 철저히 다른 음악 언어를 만들게 되는 선율, 화성, 음색, 리듬, 형식상의 새로운 원칙을 사용한다.¹⁸⁾

15) Rata Benton, Frits Noske, *The new greve dictionary of music and musician*, vol.12, p. 112

16) 아르놀트 베르네-엔젠외, *The music*, 역?, 서울:예경, 2006, p.330

17) 신인선, *20세기음악*, 서울:음악세계, 2006, p.20, 21

18) 민은기, 신혜승, *Classic A to z*, 서울:음악세계, 2006, p.440, 441

(2) 드뷔시의 음악적 특징

인상주의 미술은 명확한 선이나 선명한 색채보다 순간의 느낌을 화폭에 담아 자연스러운 분위기를 전달한다. 또한 소재를 고정된 물체에서 찾지 않고 빛에 따라 민감하게 변화되는 자연에 관심을 가진다. 그것은 선율이나 화성의 흐름이 분명하지 않고, 형식이 유동적인 드뷔시의 음악적 특징과 유사하다. 하지만 드뷔시 자신은 인상주의라고 불리는 것에 불만을 가졌다. 왜냐하면 자신의 음악이 인상주의 미술을 모방하지 않았으며, 음악은 외적인상을 내적인 표현으로 변화시킨다고 생각했기 때문이다. 그에게 음악가란 ‘낮이나 밤, 하늘과 땅의 매력을 알아보고 그 분위기를 깨울 수 있는 선택된 사람’이고, 음악은 자연을 자유롭게 표현하는 것이기 때문이다. 그래서 드뷔시에게 굳이 인상주의라는 개념이 필요하지 않았다.¹⁹⁾ 드뷔시는 사물의 본질을 직접적으로 설명하기보다는 간접적으로 암시하고 환기시키기 위해 은유와 유추 등의 표현방법을 쓰는 상징주의 시가 인상파적 음악기법에 적합하다고 생각하고, 동시대의 상징주의 시를 가곡에 채택한다. 이로써 그는 프랑스어의 자연스런 리듬과 억양에 성악선율을 맞추고 색채적인 분위기나 인상을 표현하여 시와 음악의 결합을 꾀한다.²⁰⁾

고전파에 이르러 확립된 장, 단조에 의한 기능 화성법의 이론은 19세기에 이르러 낭만파의 반음계법과 폭넓은 조바꿈에 의해 확장된다. 특히 바그너의 ‘트리스탄과 이졸데(Tristan und Isolde)’에 이르러 그 가능성이 거의 극한에 달한다. ‘트리스탄’의 낭만적 화성은 기능 화성논리에 따르면서 반음계법을 극도로 도입한다. 복잡한 연역적 방법을 통해 여러 음으로 하여금 중심화음의 주변을 맴돌게 하고, 한편으로는 결정적인 카덴차의 출현을 회피한다. 그리하여 긴장에 찬 동경과 불안이 교차하는 일종의 움직임은 신비한 무한 감을 현

19) 홍정수, 김미옥, 오희숙, *두길 서양음악사*, 경기:(주)나남출판, 2006, p.346

20) 허진경, *C. A. Debussy의 가곡 Quatre chansons de jeunesse에 관한 연구*, 동의대학교대학원, 2005, p.5

상 화 시키는 데 성공한다. 그러나 그 결과 쿠르트(Ernst Kurth, 1886 - 1946)가 지적한대로 조성 적 연관이 붕괴의 위기에 빠지는 것도 부인할 수 없다. 그러므로 기능 화성법을 절대라고 보는 한 ‘트리스탄 화성’은 이를테면 궁극적 도달점이었으나, 드뷔시는 그 절대를 과거시하고 그것과의 단절도 불사한다는 결의로 ‘트리스탄’의 벽에 창문을 연다. 이것은 또한 어느 정도 비유적으로 말해서 19세기로부터 20세기로 향하는 창문을 열었다고 해도 좋을 것이다. 창문을 열기 위해 드뷔시가 사용한 방법은 주로 인상주의 음악의 기법이라 불린다. 그것은 7가지로 특징을 나뉘볼 수 있다.²¹⁾

① 자연의 영향

드뷔시의 음악에 커다란 영향을 미친 것은 그의 자연에 대한 애착이다. 드뷔시는 자신의 음악이 표현하고자 하는 바를 다음과 같이 언급했다. “나의 음악은 단지 편향된 사람들의 마음 속에 스며드는 것과 어떤 풍경이나 대상과 동일 시 되는 것의 두 가지 목적만을 갖는다.” 따라서 드뷔시에게 영감을 제공한 것은 ‘비 내리는 정원’, ‘안개’ 그리고 ‘달빛’등 그의 작품 제목에서 볼 수 있는 그런 풍경들이다. 그러나 드뷔시를 사로잡았던 소재는 ‘물’이었다. 물의 끊임없이 변화하는 표면, 색채, 분위기와 성격은 그에게 새로운 영감을 샘솟게 했다. ²²⁾

② 선율

드뷔시의 선율은 강한 인상을 풍기는 한 개의 주제와 언뜻 보아도 그 주제로부터 발전되었음을 알 수 있는 선율들의 관계로 나타나는 것이 아니라, 좁은 음역의 짧은 동기로 이루어지는 것이 많고 자유롭게 조합되어 다채로운 음악적 짜임새를 만들고 있다. 즉, 좁은 음역의 범위를 벗어나지 않고 몇 개의

21) 편집국, **음악 대사전**, 서울:세광음악출판사, 1996, p.262

22) Laura Buller, David Buxton, **위대한 음악가 Great Composers**, 손승혜 역. 서울:(주)한국일보 타임-라이프, p.69-70

짧은 주제들이 자유롭게 이어지고 반복되고 변형되면서 긴 선율을 이루어 나가는 것을 의미한다. 이러한 선율의 중복은 색채감을 부여하거나 강조하기 위해 사용하였다.

③ 리듬

드뷔시의 음악에서는 규칙적인 박절을 느낄 수 없을 때가 많은데 그것은 당김 음을 사용하고, 또 마디를 불규칙적으로 분할하기 때문이다. 드뷔시의 리듬은 박절이라는 단위를 초월해 자유롭게 형성되는 것이다. 그리하여 결과적으로 규칙적인 강약의 반복이 리듬의 밑바탕이 되었던 당시의 리듬구조에 완전히 새로운 개념을 심어준다.

④ 화성

드뷔시는 3화음에 9음, 11음, 심지어는 13음까지를 첨가하고, 이러한 음들을 해결시키지 않음으로써 기능화성의 모든 원리들을 무시한다. 그런데 이보다 더 근본적인 면에서의 혁신은 고전 혹은 낭만 초기의 작곡가들이 개개의 화음을 전체적인 화성진행 속에서 기능을 갖는 일원으로서 취급한 반면, 드뷔시는 하나하나의 화음을 표현력을 가진 독립된 개체로 인정하였다는 것이다. 예를 들어 강한 인상을 주는 화음은 전후 맥락에 관계없이 중요한 화성 적 기점이 되어, 상하 어떤 방향으로든 자유자재로 움직인다. 이것은 전통적인 개념의 화성에서 금지하고 있는 <병행>이다. 같은 형태의 화음들이 나란히 움직이는 ‘화음의 물결(chord stream)’을 사용해서 조성의 개념, 즉 으뜸음을 향한 음집력을 극도로 약화시켜 조성 감을 모호하게 하였다.

⑤ 음계

드뷔시의 화성이 독특한 울림을 내는 것은 그가 사용한 음계에도 어느 정도 기인한다. 그는 전통적인 장, 단음계대신 모두 6개의 온음으로 구성된 온음음계(Whole-tone scale)를 즐겨 사용했다. 음계를 구성하는 음정이 모두 온음임으로, 그 중 어떤 음으로 시작하든지 음정관계는 마찬가지로 중심 음이 따로 없다. 즉 온음음계는 드뷔시가 추구했던 <모호성>을 성취할 수 있는 아주 적절한 음계였음에 틀림없다. 드뷔시는 온음음계 외에도 교회선법(에이올리안 Aeolian, 도리안 Dorian, 프리지안 Phrygian), 동양의 5음 음계 등을 사용했다. 또 당시 유행하던 반음계주의의 영향도 역력하다. 하지만 한 가지 분명한 것은 <모호성>을 효과적으로 성취해 내기 위해서 시종일관 하나의 음계만을 쓰지 않고, 자꾸 변화시킨다. 결국 드뷔시의 음악은 감상자들이 예측을 할 수 없도록, 조성의 문제나 음계의 문제에 있어서 지속적인 변화를 가한다.

⑥ 음색

드뷔시는 대 편성 관현악을 위한 작품을 작곡했지만, 후기 낭만주의 음악과 같이 청중을 압도하는 과장된 표현은 사용하지는 않았다. 대신 각 악기의 음색 적 특성을 부각시키고 목관악기, 현악기, 금관악기 사이의 음색 적 대비를 꾀했다. 특히 목관악기, 하프와 타악기가 다양하게 사용되어 더욱 다채로운 색깔을 만들어 주었다. 드뷔시 음악에서의 두드러지는 음색은 악기의 특성에만 의존한다고 볼 수 없으며, 탁월한 피아니스트였던 그는 피아노곡에서도 높고 낮은 음역의 대조, 페달로써 얻을 수 있는 소리음의 합성, 상음의 쨍쨍거리는 소리 등을 통해 미묘하고 특이한 색깔의 분위기를 내었다.

⑦ 형식

“나는 음악을 정열 적으로 사랑한다. 그렇기 때문에 음악을 숨 막히게 하는 메마른 전통으로부터 자유롭게 하고자 한다. 음악은 외부세계로 나아가는 즉 야외예술이며, 소재에 있어서도 구속받지 않고 바람, 하늘, 바다를 노래할 수 있는 예술, 즉 자유예술이다. 음악은 내부로부터 차단하고, 전통을 중시하는 예술이어서는 안 된다”라고 말했듯 드뷔시는 형식이란 주제로부터 자연스럽게 나오는 것이지, 주제가 형식의 틀 안에 들어가야 한다는 전통적 방식을 무시한다. 그의 작품 중 규모가 큰 곡들은 넓게 보면 전통적 형식의 범주 안에 있는 것들도 있지만, 대체로 얽매이지 않고 나름대로 자유롭게 변형시켰다. 다시 말해 그가 사용한 형식이란 항상 주제를 소개하고 반복하다보니 부수적으로 생긴 것이지, 먼저 형식을 정해놓고 그 틀 안에서 작업을 한 것은 아니라는 뜻이다. 따라서 그의 작품을 몇 개의 부분으로 나누는 것은 가능하지만, 이때도 각 부분사이의 경계는 명료하지 않고 겹쳐있는 경우가 많다. 이 점 역시 모호성을 추구했던 드뷔시가 “이 부분은 여기서 끝난 다”든지 혹은 “이 작품은 어떤 형식으로 되어있다”든지 하는 분명한 정의와 결론이 나는 것을 꺼렸기 때문이다.²³⁾

23) 김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한, *들으며 배우는 서양음악사(개정증보판)*, 서울:심설당, 2001, p. 666-747

3. 코메디아 델라르테(Commedia dell'arte)

드뷔시의 가곡 모음집 'Quatre chansons de jeunesse(젊은날의 4개의 노래)'의 4곡 중 'Apparition(환영)'을 제외한 세 곡이 'Comedia dell'arte'의 등장인물이거나 장면임으로 시의 보다 깊은 이해를 위해 이것에 대해 연구하려 한다.

(1) 기원 및 영향

'코메디아 델라르테(Commedia dell'arte)'는 16세기 이탈리아에서 시작되어, 3세기에 걸쳐 유럽 전역에서 번성했던 대중극의 한 형태이다.²⁴⁾ 코메디아 델라르테의 '아르테(arte)'는 기술, 예술의 기법, 또는 직업을 뜻하기 때문에 전문배우들이 하는 연극이라고 할 수 있다. 다시 말하면 7-10명의 남, 여 전문배우들로 구성된 극단이 이곳저곳을 옮겨 다니면서, 기본적인 플롯을 가지고, 정형화된 인물을 즉흥적으로 연기하는 것이다. 계약서를 쓰는 전문배우들이 생기는 계기가 됐으며, 여자배우들이 정식으로 무대에 진출하는 계기도 되었다.²⁵⁾ 나라마다 극단마다 약간의 차이는 있으나, 반복적으로 나타나는 정형화된 인물이 있었다. 배우들은 자신만의 정형화된 인물에 맞는 옷과 가면, 성격 등을 연구하고, 즉흥적으로 연기를 해야만 했다. 대사 없이 간단한 줄거리가 적힌 Repatori를 가지고, 관객의 반응 등을 살피며, 즉흥적으로 연기해야 했기 때문에, 서로간의 호흡도 중요했고, 배우의 기질도 중요했다. 그래서 그런 점을 보완하기 위해 'lazzo(라쵸)'라는 연출기법이 사용되었는데, '리본'이라는 뜻으로 막과 막 사이를 연결해주고, 재미를 주기위한 것이었다. '라쵸'는 극의 흐름과는 상관없이 엉뚱한 행동이나, 우스꽝스러운 행동을 함으로써 재미를 더해주는 역할을 했다.

24) 김찬자, *코메디아 델라르테*, 서울: 도서출판 연극과 인간, 2005, p.17

25) 장한기, *세계 연극사*, 서울: 도서출판 엠에드, 2000, p.202

18C에 이르러 ‘Commedia dell’arte’는 주요 연극형식으로 남아 있었지만, 지속적인 인기를 얻지 못한다. 그 이유는 ‘Commedia dell’arte’의 장점이었던 즉흥연기와 가면, ‘라썸’때문이었다. 즉흥연기는 자연스럽고, 생동감은 있었지만, 말의 표현이 우아하거나 아름답지 않았으며, 가면을 쓰고 연기함으로써 내면을 보여줄 수 없었기 때문에 과장된 몸짓으로 감정묘사를 하며, 저속하고 음탕한 대화, 기괴한 몸짓 등으로 억지웃음 유발하는 공연을 했다. 당시에는 가면과 ‘라썸’ 없이는 희극적 효과를 낼 수 없다고 믿었지만, 골도니(Carlo Goldoni, 1707-1793)는 희극 자체만으로도 대중들에게 흥미를 갖게 할 수 있고, 이를 위해서는 특별한 것이나 굉장한 것, 경이로운 것 그리고 가면을 쓰는 것 등은 필요하지 않다고 생각했다. 이런 이유로 그는 ‘Commedia dell’arte’의 극적 전통에 개혁을 가한다. 그는 ‘말’을 예술적 위치로 올려놓았고, 대본들을 문학적 위치에 올려놓았다. 정확한 대본에 의한 공연은 등장인물의 다양한 성격을 현실적으로 묘사할 수 있게 되었고, 내면의 감정표현을 방해하는 가면을 점진적으로 벗겨갔다. 이로 인해 ‘Commedia dell’arte’의 고정된 역할들에게서 나타나는 과장된 ‘라썸’은 절제되어졌다. 가면 역시 잔인하고 악마적인 형태에서 탈피하여, 인간화된 가면으로 변형되거나 없어져 갔다. 고정된 전형의 역할들은 새로운 역할을 수행해 가며 동시대인들에게 이해될 수 있는 인간적, 사회적 특징들을 띠게 된다. 그러나 ‘Commedia dell’arte’에서 다루던 식의 사랑과 음모는 여전히 골도니 작품에서도 나타나고, 인간적인 모습으로 새로 변형되었지만, 전형적인 인물들의 흔적 또한 여전히 그의 작품 속에서 찾을 수 있다. 어릿광대의 형상에 ‘진지한 성격(parti seri)’을 부가하여, 그의 대본은 익살스러우면서도 진지한 성격을 띠게 되었다.²⁶⁾ 또한 골도니는 잔악한 악의 전형이나 숭고한 덕을 그리려 하지 않았으며, 소박하고, 편안하며, 정직한 베네치아 보통 사람들의 삶을 그렸다. 한 인물 속에서도 동시에 존재하는 여러 성격들을 밀도 있게 연구, 묘사하면서 연극이 ‘현실의 거울’

26) 이남재, 김용환, **서양음악사 18세기 음악**, 서울:음악세계, 2006, p.162-163

이 되기를 바랐다. 그래서 골도니의 작품들은 성격희극으로 불린다. 상인계급들이 과거처럼 다시 주도 세력이 되길 바라는 마음으로 작품 속에서 그들의 위상을 높이 다루고 있는데, 이것은 미래에 대한 불안감과 도덕성이 결여된 당시 사회분위기를 의도적으로 개혁개하고자 하는 계몽주의적 의지를 반영한다고 평가받는다. 이러한 점들로 인해 그의 극은 귀족 대상이 아닌 민중들의 시민극으로 정착하였다고 인정을 받는다.²⁷⁾ 골도니는 프랑스어로 대본을 썼기 때문에 프랑스에 많은 영향을 주었다.

(2) 등장인물

코메디아 델라르테는 각 극단마다 약간의 차이를 보이지만 공통된 고정된 속성을 지닌 등장인물 유형들이 있었다. 보통 한 극단에 10명 정도의 배우들이 있었으며, 한, 두 쌍의 연인, 주인, 하인과 하녀 등으로 구분되었다.

각 인물들에는 독특한 개인적 성격, 전통에서 비롯된 지역적 특성(다양한 방언 사용함으로 이탈리아 여러 지역의 정신의 고유한 특성을 내포), 금방 알아볼 수 있는 뚜렷한 사회적 유형의 특징이 복합되어 있다.

27) 강계철, *세계 연극의 이해*, 서울:연극과 인간, 2001, p.245-247

<표1> ‘Comedia dell’arte’ 등장인물의 이해

| | 사회적 위치 | 이름 | 기능 | 언어 |
|--------------------|-----------|--------------------|----------------|------|
| 반가면 쓴 자 | 주인 | Pantalone | 장애되는 아버지 | 베니스 |
| | | Dottore | 장애되는 아버지 | 볼로냐 |
| | 하인 | Arlecchino | 하인II | 베르가모 |
| | | Brighella | 하인I | 베르가모 |
| | | Pulcinello | 하인I 또는 하인II | 나폴리 |
| | | Pedrinio | | |
| 하녀 | Colombine | | | |
| 반가면 쓰거나 쓰지 않는 자 | 대장 | Capitano | 연인, 연적 | 스페인 |
| 가면 쓰지 않는 자 | 젊은 연인 | innamorati (남자) | | |
| | | innamorata (여자) | | |
| | 식모 | | | |

하인I: 꽤 많고 활발하며, 재미있고 똑똑한 플롯을 이끄는 하인.

하인II: 우둔하고 바보 같은 하인²⁸⁾

1) Pantalone (판탈로네)

Pantalon(프), Pantaloon(영), pantalon(독)이며 ‘긴 바지’라는 뜻이다.

상업으로 부를 축적한 베니스 상인이다. 수전노이며 수단방법 가리지 않고, 자신의 원하는 것을 이루려 하는 경계의 대상이나, 엄숙하고 엄격한 외관에 의심 많고 소심하지만, 가끔 너무 순진하게 믿는 노인의 모순적 성격 지니고 있다. 금력패러디에 쓰여 졌다.

의상은 길고 밀착된 붉은 바지, 적색상의, 빨간 베레모에 가죽 슬리퍼를 신

28) 김찬자, *코메디아 델라르테*, 서울: 도서출판 연극과 인간, 2005, p.109

고, 검은 망토를 걸치고, 긴 수염이 있는 반 가면을 쓴다. 허리에는 검과 손수건을 차고 있다.

17,18세기의 가본에는 보이지 않고 Ubaldo, Pandolfo, Oronte, Geronte, Cassandro등으로 불리웠다. 프랑스에선 Cassandre로 불리웠다.

2) Dottore (도토레)

학자가 많이 배출된 볼로냐 출신이며 많은 지식인들 때문에 자신의 지식을 사용하지 못해, 이곳저곳을 떠돌아다니면서 특별한 차림새와 말로 다른 사람과 달라 보이려 했으며, 대수롭지 않은 사건이나 대화에서도 라틴어를 인용하고, 우스꽝스러운 격언이나 지루한 철학적 설명한다. 학력패러디에 사용되었다.

의상은 발꿈치까지 내려오는 검은 옷에 챙 없는 모자, 검은색 반 가면이 이마와 코만 가리고 있고, 두툼하고 위압적인 코가 두 개의 검은 콧수염위를 덮고 있다.

3) Capitano (카피타노)

이탈리아의 스페인 지배에 대한 증오 때문에 자연스럽게 대장은 스페인 사람으로 변하게 되는데, 17세기 초반부터는 대장을 거의 찾아볼 수 없다. 이는 이탈리아 북부에서 스페인의 영향력이 약화되면서 초기의 명성을 잃은 것 때문이다. 젊은 연인에 속하기도 하고, 스페인에서 온 대장역도 했기 때문에 가면을 쓸 때도 있었고, 쓰지 않을 때도 있었다. 언제나 허풍을 떨면서 말이 많은 우스꽝스럽고 비속한 군인 돈 후안이었다.

의상은 목주위의 큰 주름장식, 튼니모양의 위쪽이 접힌 구두, 깃털장식이 달린 모자를 썼다. 살색의 가면은 크고 위협적인 코에 수염이 무섭게 치솟아 있고, 질질 끌리며 소리를 내는 긴 검이 있었다.

프랑스에선 Scaramusche라고 불리웠다. Scaramuccia, Spavento, Giang

urgolo, Fracasso, Fricassa, Matasors, Spezza ferre, Terremoto, Coccodrillo라고도 불리웠다.

4) Arlecchino (아를레끼노)

‘Il Lecchino(‘대식가’라는 뜻)’에 맞게 늘 경제적으로 궁핍하고 배가고파 허덕이는 인물이다. 항상 무대 위에서 뛰고, 춤추고, 재주넘기를 한다. 코메디아 델라르테와 함께 유럽전역으로 퍼지게 되는 광대로 아주 오랫동안 무대에서 사랑을 받았다. 17세기 후반 파리의 비앙 코렐리가 프랑스사람들의 취향(세련되고 지적이고 우아한 태도와 신랄한 언어선호)에 맞추어 인물을 변화시킴으로서 프랑스에서 명성을 얻었다. 그 후 아를레끼노의 성격은 더욱 개화되고, 세련되고, 바로크적으로 변했다. 감동적 요소도 도입해 눈물을 자아내기도 했다.

의상은 구멍을 막기 위해 여러 색깔의 헝겊조각 꿰 멘 옷에다가 챙 없는 모자와 방망이를 차고 있다. 가면은 오른쪽 위에 붉고 검은 흑이 있고, 코는 찌그러져 있으며, 동그란 구멍으로 뚫어진 눈은 꽤 잘 부리는 사람, 시야가 넓지 않은 인물처럼 보인다. 뺨에 두 개의 깊은 홈이 패어 있어서, 굼주린 사람인 것 표현하고 전체적인 느낌은 악마적이다.

프랑스에선 Harlequin으로 불렸다.

5) Brighella (브리젤라)

‘briga(‘논쟁’,‘계약’이라는 뜻)’에서 비롯되었으며, 사랑의 계약이나 정치적 라이벌을 제거해주는데 뛰어난 능력을 보이고, 일이 끝난 다음에는 반드시 돈을 받는다. 쾌락을 즐기기 위해 돈을 밝힌다.

의상은 흰색 윗도리와 바지, 흰색망토, 흰색베레모이다. 가면은 상스러우면서 관능적인 입술, 들성들성한 턱수염, 술 많은 콧수염에 올리브색 가면이고, 비뚤어진 눈, 매부리코 등은 맥 빠진 듯하면서, 냉소적 느낌을 준다.

Beltrame, Finocchio, Scapino, Mezzetino, Trulupin, Mascarillo, Traccagnino라고도 불리 왔다. 프랑스에선 Scapin(스카팽)이나 Figaro(피가로)로 묘사된다.

6) Pulcinella (폴치넬라)

Polichinelle(프) Punch(영) Hanswurst(독)라고 불리 우며, ‘Pulcino(‘헛병아리’라는 뜻)’에서 기원했다고 본다. 이기적이고, 허풍이 세며, 머리 회전이 빠르고, 잔인하며, 곱추에다가 배불뚝이 대식가이다. 무대에서 청중을 피곤하게 할 정도로 이유 없이 심하게 움직인다.

의상은 목둘레에 초록색 장식물로 가장자리가 둘러진 형질을 걸치고, 머리에는 옆 부분이 높게 쳐들린 회색 모자를 썼는데 나폴리에서는 ‘원뿔 모양의 흰 모자’를 썼다. 나폴리 폴치넬라의 가면은 차갑고 잔인해 보인다. 거대한 매부리코, 보기 흉하게 튀어나와 있는 광대뼈, 주름이 깊이 잡혀있는 이마, 가끔씩 착용하는 그의 검은 가면은 못생기고 혐오감을 준다. 인형극에서 지금까지 가장 인기가 있다.

7) Pedrolino (페드로리노)

16세기 후반부터 출현한 것으로 추정되며, 아를레끼노와 함께 주인을 위해 계락을 꾸미고 수행하기도 하지만, 다른 하인들보다 온화한 성격을 지닌 인물이다. 이 인물은 배우들에 의해 성격이 변화하는데 16세기 배우 플라미니오 스칼라는 약간 바보스럽지만 부드러운 우아함을 부여한다. 그는 자기 연인의 변덕스러움을 타하며 하염없이 눈물을 흘리는 인물이다. 온갖 종류의 음모에 희생자가 되고, 영문을 모르는 일에 휘말리고, 자신이 저지르지 않은 일 때문에 빛 갓는데 세월을 보낸다. 프랑스의 지우제페 제란토네(Guiseppe Geratone)는 ‘Pierrot’라고 이름을 바꾸고 그의 꾸밈없고, 천진난만한 부분을 강조한다. 18세기 말엽 파이야스(Paillasse)에게 영향을 미쳤고, 한참 후 파이야스에

게서 마임의 원천을 발견한 19세기 가스파르 드뷔로(Jean Baptiste Gaspard Debureau, 1796-1846)와 그의 아들 샤를르 드뷔로(Charles Debureau, 1829-1873)의 팬터마임과 함께 되살아난다. 19세기 가장 위대한 피에로라고 할 수 있는 드뷔로는 곡예 적 묘기와 기발한 춤으로 관중을 사로잡았으며, “일찍이 존재한 적이 없었던 가장 완벽한 배우”라는 찬사를 받으며 피에로라는 인물을 재창조했다.

의상은 흰색의 헐렁한 블라우스에 넓은 챙이 있는 모자를 썼고, 얼굴에는 가면대신 분가루를 하얗게 칠했다.

이후에 Pagilaccio(팔리아초)라고도 불린다.

8) 연인

남성은 Innamorati, 여성은 Innamorata라고 했으며, 이 배역은 교양 있고, 우아하고, 세련된 상상력을 지닌 배우들만이 멋지게 연기할 수 있다고 생각해서 시인이나 신사, 극단 대표가 자주 이 배역을 맡았다. 의상은 가면을 쓰지 않았으며, 일정하게 정해지지 않아 보통 그 시대의 유행, 신분, 기능에 따라서 입거나 또는 고대에서 본떠왔다. 역사적 사실보다는 사랑스러운 환상에 따라 옷을 입었다.

9) 하녀

하녀들은 노인이나 하인들이 쫓아다니며 유혹하지만 넘어가지 않는다. 또한 사랑하고, 결혼하고, 남편을 속이고, 자신을 사랑하는 사람들을 비웃으며 그들의 재산을 이용하는 자유분방한 역할을 한다. 주인 앞에서도 거침없이 자신의 생각을 밝히고, 종종 옷을 입지 않은 상태로 나타나거나, 무대에서 옷을 갈아입기도 하면서 몸을 과감하게 드러내기도 했다. 무대에서 아주 과감한 애무도 허용하는 16세기 하녀의 모습을 통해 르네상스 무대가 사랑의 제스처와 관능을 솔직하게 표현했음을 알게 된다. 젊고, 민첩하고 바람둥이 재간꾼에서

부터 나이 먹고 둔한 유부녀에 이르기까지 다양한 역할을 하면서 희극적 행동 측면에서 점점 중요한 인물이 된다. 여주인들의 사랑의 계락을 이끄는 영민한 충고자 역할을 하기도 한다.

의상은 앞치마 없이는 연인여성과 구분하기 힘들 정도였고, 콜롱빈스를 연기할 때를 제외하고는 가면을 착용하지 않는다.

이태리사람들은 Fantesca, Servetta라고 불렀고 프랑스사람들은 Soubrette라고 불렀다. 주로 이름이 Francisquina, Smeraldina, Pasquella, Colombina였다.

4. Dubussy생애와 가곡 연구

드뷔시는 1862년 8월 22일, 프랑스의 생 제르망 앙 레라라는 작은 마을에서 태어났으며, 부친은 도자기 제조, 판매업을 하였다. 그 후 파리로 이주하여 일정치 않은 직업과 거주생활이 상당히 지속되었다. 가혹한 모친의 양육방식과 집안환경이 그의 심한 감정기복과 침울한 성격에 영향을 준 것으로 보인다. 그의 아버지는 1871년 파리 코뮌에서 혁명 활동에 가담했다가 감옥에 갇히게 되는데, 그때 알게 된 베를렌의 의형제이자, 민요 작곡가인 시브리(D. del Sivry)가 드뷔시를 자신의 어머니인 모테 드 플뢰르비유 부인(Mme. Mauté de Fleurville)에게 소개하여, 드뷔시는 1년 동안 레슨을 받게 되고(전에 칸느에 사는 고모 댁에서 기초를 약간 배운 적이 있음), 1972년 파리국립국악원에 입학하게 된다.

(1) 습작기

드뷔시는 1972년부터 1884년 6월 로마대상을 차지하기 전까지, 12년 동안 파리국립음악원에 다닌다. 이 시기를 습작기라고 한다. 1874년에 음악원 오케스트라와 쇼팽의 피아노 협주곡 1번을 협연하였고, 1876년에 에밀 뒤랑(Emile Durand)의 화성학클래스에 들어간다. 1878, 1879년에 피아노콩쿠르에 도전했지만, 실패하자 피아니스트가 되려는 꿈을 포기한다. 1880년에는 피아노 반주 1등상을 받고, 에르네스트 기로(Ernest Guiraud)의 제자가 된다. 전통을 고수하는 파리음악원에서, 드뷔시의 자유분방하고 화려한 화성의 즉흥연주는 비판과 오해의 대상이 되었지만, 기로는 드뷔시의 음악적 재능을 발견하고, 아카데미한 길로 인도한다. 그는 드뷔시를 고전적인 음악어법을 배우고, 응용하는 학생으로 바꿔주는 중요한 역할을 하게 된다.²⁹⁾ 드뷔시는 학비를 벌기위해 일을 했는데, 1880-1882년에는 차이코프스키(Pyotr Ilyich Tchaikovsky 18

29) 20세기 작곡가 연구회, *20세기 작곡가 연구 I*, 음악세계, 2000, P.70-71

40-1893)의 후원자인 러시아의 부호 나테즈다 필라레토브나 폰 메크 부인의 피아노 주자가 되어, 부인과 함께 프랑스, 스위스, 이탈리아, 러시아 등을 여행하였으며, 그 덕분에 차이코프스키, 보로딘(Aleksandr Porfir'evich Borodin, 1833- 1887)과 집시음악을 친숙하게 느끼게 된다. 이 무렵 성악가 모로생티(Moreau-Sainti)부인의 저택에서 일하면서 구노(Charles Francois Gounod 1818-1893)를 알게 되었고 , 콩코르디아 협회(합창 단체)에서 피아노 반주자로 일하면서 바스니에 부인과도 친하게 된다. 바스니에 부인은 아마추어였지만 목소리가 높고, 재빠르고, 유연했다. 드뷔시는 그 특징들을 염두에 두고 작곡하여, 많은 음악들을 바스니에 부인에게 헌정한다.

1880 Caprice (Banrille)

Beau soir (P. Bourget)

Fleur des blés (A. Girod)

1881 Jane (L. de Lisle)

Souhait (Banville)

Záphyr (Triolet a Philis) (Banville)

Aimons nous et dormons (Banville)

Les roses (Banville)

Pierrot (Banville)

1882 Clair de lune (Banville)

En sourdine (Banville)

Mandoline (Verlaine)

Pantomime (Verlaine)

Rondeau: Fut-il jamais (Musset)

1883 Paysage sentimental (Bourget)

1884 Apparition (Mallarmé)

(2) 형성기

로마 상을 수상한 1884년부터 로마유학 후 파리로 돌아와서, 자신만의 어법과 색채를 만들어가는 1892년까지를 형성기라 한다. 1883년에는 칸타타 <투기사 Le Gladiateur>로 로마 2등상을 수상하고, 1884년에는 <탕자 L'enfant Prodigue>로 1등상을 수상한다. 그 특전으로 1885년 로마의 빌라 메디치에서 유학생살이 시작되지만, 파리에 대한 그리움으로 두 번의 파리방문을 하며, 힘들게 시간을 보낸다. 2년의 의무기간을 채우고 결국엔 로마를 떠나는데, 4곡의 유학 작품을 쓴다. 하지만 실제로 로마에서 쓴 것은 <퀼레이마 Zuleima>와 <봄 Printemps>의 초고뿐이며, <봄>의 완성악보와 <선택받은 소녀 La Damselle èlue>, <환상곡 Fantaisie>은 파리에서 작곡되었다. 파리로 돌아온 후에 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)의 유명한 “화요일 밤(Tuesday evenings)”의 모임에서 인상파 화가와 상징주의 시인들을 만나게 된다. 1888, 1889년에는 바이로이트로의 여행에서 학생시절부터 심취해 있던 바그너의 음악에 감탄하지만, 음악과 시가 몇 번이나 설명을 더하는, 강제적이라고 할 정도의 웅변적인 바그너의 극작술에 대해 참을 수 없는 피로와 중압감을 느끼면서, 바그너에 의해서(d'après W.)가 아니라, 바그너를 넘어서(parés W)가지 않으면 안 된다고 생각하기 시작한다. 1889년 파리 만국 박람회에서는 자바의 ‘가믈란(실로폰)’ 소리와 러시아 음악가들의 작품들을 경험하면서, 형식의 자유로움, 리듬의 신선함, 타악기의 놀라운 효과, 유럽 음악과 코드가 다른 선율과 울림의 매력 등에 깊은 감명을 받는다.³⁰⁾ 그리고 그 음악들에 매료되어 모방하는데 그친 것이 아니라, 전통적 조성체계의 원리들을 넘어선 다양한 음 재료로 사용하여 곡에 또 다른 색채를 부여한다. 1891년 사티

30) 음악지우사 편, **작곡가별 명곡해설 라이브러리 18 드뷔시**, 서울:도서출판 음악세계, 2002, p.12

(Erik Satie 1866-1925)와 알게 되고, 1892년 무소르그스키(Modest Petrovich Musorgsky 1839-1881)의 오페라<보리스 고두노프 Boris Godunov>에 강한 흥미를 느껴, 찬미자가 된다. 경제적 지원을 아끼지 않았던 작곡가 쇼송 (Amédée Ernest Chausson 1855-1899)과 출판업자 아프트망(Georges Hartman)을 알게 된다.

1888 Ariettes oubliées

- C'est l'extase
- Il pleure dans mon coeur
- L'ombre des arbres
- Chevaux de bois
- Green
- Spleen

1890 Cinq poemes de Baudelaire

- La Balcom
- Harmonie de soir
- Le jet d'eau
- Recueillement
- La mort des amants

La belle au bois dormant (E.-V Hyspa)

1891 Deux romances (Bouget)

Les Angelus (G. Le Roy)

Trois mélodies (Verlaine) set.1

- La mer est plus belle
- Le son de cor
- L'échelonnement des haies

Fêtes galantes (Verlaine) set.1

-En sourdine

-Fantoches

-Clair de lune

(3) 확립기

확립기는 1894년 <목신의 오후에의 전주곡 Prélude à l'après-midi d'un Faune>의 성공과, 1902년 초연된 오페라 <펠레아스와 멜리장드 Pelleas et Melisande>의 성공으로 자신의 위치를 확고히 한 시기이다. 1893년에는 부모 곁을 떠나왔고, 1899년에 릴리 텍시에(Lily texier)와 결혼을 한다. 생계를 위해 비평가일도 한다.

1895 Proses Lyriques (Debussy)

-De grève

-De fleurs

-De soir

1897-8 Chansons de Bilitis (Louÿs)

(4) 원숙기

원숙기는 오페라 <펠레아스와 멜리장드> 발표 후부터 1910년까지를 말한다. 1903년 그의 위치가 확고해지고, 부유한 은행가의 부인인 엠마(Emma Bardac)와 사랑에 빠진다. 그로인해 1904년 릴리는 자살을 꾀한다. 1905년 릴리와 이혼하고, 엠마와 결혼 후 클로드 엠마가 탄생한다.

1903 Dans le jardin (P. Grivollet)

1904 Trois chansons de France

-Rondel 1, Le temps a laissé son manteau (d'orléans)

-La grotte (Lgermite)

-Rondel 2, Pour ce que Plaisance est morte (d'orléans)

Fêtes galants (Valaine) set 2

-Le ingènes

-La faune

-Colloque sentimental

1904-1910 Le promenoir des deux amants (Lhemite)

-Après de cette grotte sombre

-Crois mon conseil, chère Climène

-Je tremble en voyant ton visage

1910 Trois ballades de villin

-Ballade de Villon a s'amyé

-Ballade de Villon fait à la requeste de sa mère

-Ballade des femmes de Paris

(5) 종합기

종합기는 1911년에 작곡된 <성 세바스찬의 순교 Le Martyre de Saint Sébastien>부터 그가 죽을 때까지를 말한다. 1914년 1차 세계대전이 일어나고, 1915년 모친이 사망했으며, 1915년 암이라고 진단되어 수술 받고, 계속 병마와 싸우다가 1918년 사망한다.

1913 trois poèmes de Mallarmé

-Soupir

-Placet futile

-Eventail

1915 Noël des enfants qui n'ont plus de maison (Debussy)

1899-1902 Nuits blanches (Debussy)

5. Quatre chansons de jeunesse에 대한 분석

‘Quatre chansons de jeunesse(젊은 날의 4개의 노래)’는 베를렌(Paul-Marie Verlaine, 1844-1896)의 시에 의한 ‘Pantomime(판토마임)’와 초기 버전의 ‘Clair de lune(달빛)’, 방빌(Théodore de Banville, 1823-1891)의 시에 의한 ‘Pierrot(삐에로)’ 그리고 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)의 시에 의한 ‘Apparition(환영)’으로 구성되어 있다.

위의 4곡은 드뷔시(Achille Claude Debussy, 1862-1918)가 1882년과 1884년에 작곡한 각각의 독립된 곡이었다. 하지만 1926년 프랑스 음악 간행물인 ‘La Revue Musicale(라 르뷔 뤼지칼레)’안에 편집자에 의해 4곡이 한 소품으로 묶여져 ‘Quatre chansons de jeunesse (젊은날의 4개의 노래)’라는 제목의 가곡모음집으로 출판되었다. 이 곡들은 부드러운 목소리를 소유하고, 소프라노의 일반적인 한계의 음까지 어려움 없이 도달했던 바스니에 부인(Marie-Blanche Vasnier)에게 헌정되었다.³¹⁾ 드뷔시는 이 곡들 이외에도 많은 곡을 바스니에 부인에게 헌정했다. 이 모음집의 곡들은 성악부의 음역이 넓고 높으며 연주가의 기교를 요하기 때문에 주로 높고 기교적인 소프라노들에 의해 불리 운다.

이 모음집에서는 ‘Apparition’을 제외한 나머지 3곡이 ‘Commedia dell’arte(코메디아 텔라르테)’의 등장인물과 장면을 다루고 있다.

31) 허진경, *C. A. Debussy의 가곡 Quatre chansons de jeunesse에 관한 연구*, 석사 학위 논문, 동의 대학교, 2005, p.6

1) Pantomime (무언극)

시와 해석

| | |
|---|---------------------------|
| Pierrot, qui n'a rien d'un Clitandre, (a) | Clitandre와 전혀 다른 Pierrot는 |
| Vide un flacon sans plus attendre, (a) | 더 이상 기다리지 않고 작은 병을 비운다, |
| Et, pratique, entame un paté. (b) | 그리고, 현실적인 그는, 파이를 자른다. |
| Cassandre, au fond de l'avenue, (c) | Cassandre는, 한길의 밑에서, |
| Verse une larme méconnue (c) | 진가를 인정받지 못하는 눈물을 흘린다 |
| Sur son neveu déshérité. (b) | 상속권을 박탈당한 자신의 조카를 위해. |
| Ce faquin d'Arlequin combine (d) | Arlequin 녀석은 궁리한다 |
| L'enlèvement de Colombine (d) | Colombine의 납치를 |
| Et pirouette quatre fois. (e) | 그리고 네 번을 빙빙 돈다. |
| Colombine rêve, surprise (f) | Colombine는 꿈꾼다, 놀란 상태로 |
| De sentir un coeur dans la brise (f) | 미풍 속에서 느껴지는 마음과 |
| Et d'entendre en son coeur des voix. (e) | 자신의 마음 안에서 들려오는 목소리에. |

(1) 곡의 이해

1882년 베를렌(Paul Verlaine, 1844-1896)의 시에 작곡된 ‘Pantomime(판토마임 또는 무언극)’는 바스니에 부인(Marie-Blanche Vasnier)에게 헌정된 곡이다. 시의 형식은 크게 4단락으로 나뉘며 12행으로 이루어져 있다. 운율은 -dre, -té, -nue, -bine, -ois(x), -rise 등의 각운을 가진 aab, ccb, dde, ffe형식이다.

이 시의 제목인 ‘Pantomime’이란 ‘panto(모든 것)’와 ‘mimos(흉내내는 사람)’에서 유래했으며, 대사 없이 몸짓 표현만으로 사상이나 감정을 표현하는 모든 연극적 형식 또는 그 연기자를 말한다. 이 시는 4장면으로 나뉘 볼 수 있는데, 3행으로 이루어진 한 단락이 한 장면이다. 제1장면(1-3행)에서는 호색 적이고 로맨틱한 Clitandre와는 전혀 다른 평범하고 현실적인 Pierrot가 더 이상 기다리지 않고 작은 병을 비우고, 파이를 자르고 있다. 제2장면(4-6행)에서는 길모퉁이에 앉아 상속권을 박탈당한 조카를 위해서 구두쇠노인 Cassandre가 인정받지 못하는 눈물을 흘리고 있다. 제3장면(7-9행)에서는 재주넘기를 잘하는 Arlequin이 자신의 연인 Colombine를 납치하기 위해 빙글거리며 돌고 있다. 제4장면(10-12행)에서는 Colombine가 미풍 속에 실려 오는 사랑을 느끼며, 가슴속의 음성을 듣는 꿈을 꾸고 있다.³²⁾

32) Barbara Meister, *Nineteenth-Century French song*, Bloomington: Indiana University press, 1980, p281

<표2> ‘Pantomime’의 형식

| 형식 | | 마디(시) | 조성 | 빠르기 | 박자 |
|------|-----|---------------|---------|------------------|-----|
| A | 전주 | 1-9 | E Major | Allegro Moderato | 2/4 |
| | a | 10-25(1-3행) | | | |
| B | 경과구 | 26-29 | B Major | | |
| | b | 30-46(4-9행) | | | |
| C | | 47-56(10-12행) | E Major | Andante | |
| Coda | | 57-74 | | Tempo I | |

이 곡은 ABC Coda의 형식구조를 가진다. A(전주+a)는 제1장면이며, B(경과구+b)는 제2장면과 제3장면이다. A와 B는 ‘코메디아 델라르테(Commedia dell’arte)’의 익살스럽고, 재치 있는 극의 상황을 표현한다. C는 제4장면으로 정적인 분위기로 바뀌면서 분산화음(arpeggio)의 반주형태가 등장해 꿈의 세계를 묘사하며, 몽환적인 분위기를 표현한다. 코다는 ‘Ah’로 일관된 성악부분을 갖는 Vocaize(보칼리제)로써 A부분을 모방한다. 이 곡은 E장조-B장조-E장조의 전통적인 5도 관계조로 이동하지만, 선율에 선법이나 반음계를 사용하여 조성적 모호함을 자아낸다. 또한 리듬과 셈여림의 다양한 변화로 희극의 과장됨과 해학적인 면을 표현하고, 음악적 대조(경쾌한 리듬과 레가토의 사용, 장조 속에서 나타나는 단 화음)를 통해 희극배우들의 미소와 그 뒤에 감춰진 슬픔과 공허함을 표현한다.

(2) 악곡분석

① A부분 [전주 부+a: 1-25마디, 시: 1-3행(1, 2행 반복), 제1장면]

1-9마디는 전주부로 E장조이지만, 선율에 으뜸화음이 나타나지 않고 많은 임시표의 등장으로 인해서 조성이 불안하다. 리듬은 붓 점, 트릴 그리고 꾸밈음 등이 다양하게 사용된다. 그리고 짧은 이음줄을 사용함으로써 리듬이 변화(1, 3마디)되는 것도 찾아 볼 수 있다. 또한 8도 병행을 이루는 단 선율로 이

루어져 있어서 명확한 화성감은 찾을 수 없다. 1-4마디는 옥타브 병행으로 이루어진 붓 점과 트릴이 주인공들의 몸동작을 해학적으로 표현한다. 이 음형은 셈여림의 변화(f, p)와 음역의 변화로 대조를 이루며, 희극의 과장된 모습을 표현한다. 이러한 1마디의 리듬 음형은 이 곡 전체를 통하여 나타남으로 전주 동기라고 부른다. 5-9마디는 반음의 장식음을 포함한 온음계적 하행선율로 성악부에 등장할 으뜸음을 준비하며 dim.하면서 곡의 분위기를 환기시킨다.

<악보 1> Pantomime 마디 1-9

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 1-4. The piano part has a treble and bass clef. The treble clef part has a circled 'p' and a 'dim.' marking. The bass clef part has a circled 'p'. The tempo is 'Allegro moderato'. The second system shows measures 5-9. The vocal line starts at measure 5 with the name 'Pierrot' written below it. The piano part continues with a circled 'mp' and a 'dim.' marking. The tempo remains 'Allegro moderato'.

10-13마디는 Pierrot와 Clitandre의 대조적인 성격을 나타낸다. ‘Pierrot, qui n’a rien d’un Clitandre, (Clitandre와 전혀 다른 Pierrot는)’에서 ‘Pierr

ot'라는 가사를 노래할 때(10-11마디)는 완전 4도의 상행도약 선율과 경쾌한 전주 동기의 사용으로 Pierrot의 평범하고 현실적인(로맨틱하지 않은) 성격을 나타내며, Clitandre를 노래할 때(11-13마디)는 앞꾸밈음과 긴 이음줄의 사용 그리고 비화성음의 순차하행으로 Clitandre의 호색적이고 로맨틱한 심리를 표현한다. 10마디는 1마디와 동일한 리듬 형을 갖는다. 하지만 드뷔시는 이음줄의 위치 변화, 스타카토 그리고 détaché(뚜렷이 드러나게)의 지시어를 사용하여 가사의 뉘앙스와 경쾌함을 살리고 있다. 또한 이러한 경쾌한 리듬에서 단조 적(minor)분위기를 암시하는 f 더블 샵(Double sharp)을 사용함으로써 희극배우의 슬픔과 덧없음을 잠시 동안 상기시킨다.

<악보 2> Pantomime 마디 9-13

9 *mp*
Pier — rot — qui n'a rien — d'un — Cli —

9 *p* *detache*

12 tan — dre

12

14-17마디는 전주 동기의 반주부와 성악부가 함께 반음계 상행한다. 18-20마디는 ‘Et, pratique,(그리고, 현실적인 그는,)’를 표현하기위해서 성악부의 *f*와 반주부의 *sf_{sec}*로 분위기를 전환시키고, 엑센트와 쉼표를 사용하고 있다. 이것은 또한 희극적 과장됨도 보여준다. 20, 21마디의 짧은 간주 후 22-25마디에서 시의 1, 2행의 의미를 강조하기 위해 *p*로 반복된다. 이때 반주부는 시의 3행에 해당되는 18-20마디의 성악 선율을 베이스에서 모방하고, 반복한다. 이것은 1, 2행 반복하지만 또한 3행을 상기시키는 효과를 준다.

<악보 3> Pantomime 마디 14-25

14
Vide un fla - con sans plus at - ten - - - dre

14

18
Et, pra - tique, en-tame un pa - te

18
sf sec *R.*

22 *p*
 Pier-rot qui n'a rien d'un Clitandre Vide un flacon sans plus at-tendre

22 *pp*
et léger

②B부분 [경과구+b: 26-46마디, 시: 4-9행(9행 반복), 제2, 3장면]

26-29마디는 A에서 B로 가는 경과구이다. 26, 27마디의 리듬 형을 28, 29마디에서 축소시켜 반복하고, 하성부의 16분 음표 연타 동기는 증2도 관계를 이루어 다음 장면을 암시하는 긴장감을 준다. 하지만 반복되는 16분 음표의 사용으로 인해 경쾌하고 해학적인 분위기를 더한다. 30-36마디는 제2장면으로 Cassandra가 유산상속을 받지 못하게 된 조카를 위해 거짓된 눈물을 흘리는 부분이다. 중심가사라고 할 수 있는 ‘une larme méconnue(진가를 인정받지 못하는 눈물)’를 표현하기 위해 이 부분 전체에 반음계 하행을 사용한다. 또한 짧은 음가마다 시의 음절을 넣어 줌으로써 거짓된 눈물이라는 것 강조한다. 전체적인 반음계 사용으로 조성을 모호하게 하고 있다. 36마디는 *cresc.*를 함으로써 다음 장면을 예비한다.

<악보 4> Pantomime 마디 26-36

26

26

30

Cas - sandre, au fond de l'a ve-nue, Verse u - ne lar-me me-con-nue

30

34

Sur son ne - veu des - he - ri - te

34

cresc.

37-44마디는 제3장면으로 Arlequin이 자신의 연인인 Colombine의 납치를 궁리하는 부분이다. 37, 38마디의 성악부에서는 5음 음계를 사용하여 조성감을 흐리고 있다. 반주 부는 전주동기가 다 성부의 확대된 음형으로 나타나며, f와 sf의 효과적 사용은 납치의 긴박한 느낌을 표현한다. 43, 44마디는 시의 9행인 ‘Et pirouette quatre fois. (그리고 네 번을 빙빙 돈다.)’를 반복하며 강조하고 있다. B부분에 등장하는 반음음계와 5음 음계의 사용으로 조성

의 모호함을 주었으나, 44마디의 V-I (B major)종지로 끝을 낸다. 45, 46마디는 경과구로서 당김 음을 사용한 동일음의 진행으로 앞부분과는 다른 조용하고 차분한 분위기를 암시한다.

<악보 5> Pantomime 마디 37-46

37

Ce faquin d'Ar le quin com bi ne L'en le ve ment de Co lom bi ne

37

41

Et pi rou et te qua tre fois Et pi rou et te qua tre fois

41

v

I

③ C부분 [C: 47-56마디, 시: 10-12행(12행 반복), 제4장면]

47-56마디는 제4장면으로 Colombine가 미풍 속에 실려 오는 사랑을 느끼며 가슴속의 음성을 듣고 있는 부분이다. 이 부분은 A, B부분과 대조적으로 서정적이고 꿈꾸는 듯한 분위기를 묘사한다. 빠르기는 Allegro Moderato에서 Andante로 바뀌고, 셈여림도 f에서 pp로 변화된다. 경쾌했던 리듬은 성악부의 긴 프레이즈 선율과 반주부의 32분 음표 Arpeggio(분산화음)형태로 바뀌어 서정적으로 변한다. 이것은 Colombine의 황홀한 꿈의 세계와 마음속의 음성을 귀 기울여 듣는 모습을 표현한다.

<악보 6> Pantomime 마디 47-49

The musical score for measures 47-49 is presented in two systems. The top system shows the vocal line in G major, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'pp'. The lyrics are 'Colom bi ne reve, sur pri se De sen'. The bottom system shows the piano accompaniment, also in G major, with a treble and bass clef. The right hand features arpeggiated chords, and the left hand features triplets of eighth notes. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'pp'.

52-54마디는 ‘Et d’entendre en son coeur des voix. (자신의 마음 안에서 들려오는 목소리에)’를 표현하기 위해서 성악부에 증5도 그리고 많은 임시표를 사용하며, 반주부에서는 증 화음을 사용하여 미묘한 심경을 색채감 있게 표현한다. 54마디에서는 ‘voix (목소리)’를 표현하기 위해서 반주부의 알토성부에서는 엑센트를 가진 음들이 순차 하행한다. 후에 같은 유형(53마디)으로 시의 12행을 반복하며 강조한다.

<악보 7> Pantomime 마디 52-56

③ Coda부분 [Coda: 57-74마디, vocalize]

Coda부분은 빠르기가 Tempo I(처음 빠르기) 으로 바뀌고, 성악 부는 'Ah'로 노래되어지는 'Vocalize(보칼리제)'이다. 이 부분은 희극적인 등장인물의 걸모습과 다른 내면세계의 공허함을 표현한다. 57-60마디는 10-13마디의 반복형식이다. 반주 부는 동일한 형태와 느낌이지만, 성악 부는 대조를 이룬다. 짧은 레가토, 스타카토 등의 사용으로 경쾌함을 자아내던 앞부분과 달리 긴 이음줄의 사용과 'Ah'로 일관된 가사 사용은 앞부분과는 다른 느낌을 전한다. 또한 61-66마디는 선율에 스타카토와 다양한 리듬을 사용하여 경쾌함을 나타

내지만, 반주부에서 단조로운 리듬의 단3화음과 증3화음이 번갈아 나타나며 대조를 이룬다. 즉, 반주부와 성악 부를 음악적으로 대조시킴으로서 희극배우들의 쾌활함 그리고 그 뒤에 감춰진 공허함과 덧없음을 표현한다.

<악보 8> Pantomime 마디 57-66

67-74마디는 다시 희극의 경쾌함으로 돌아온다. 전주 동기가 반주부의 하성부에서 나타나고, 상성부에서는 32분 음표 앞꾸밈음이 등장하여 귀엽고 발랄한 인물들의 모습을 익살스럽게 표현한다. 69-74마디는 전주 동기 적 요소가 반복되고 음형이 확대 되어 나타난 후 I(으뜸화음) 으로 끝맺으며 경쾌함을

나타낸다. 처음의 리듬 형으로 끝맺음을 한 것은 극과 현실을 방황하다가 다시 극으로 돌아간다는 의미로도 볼 수 있으므로 처음보다 더욱 밝게 연주한다.

<악보 9> Pantomime 마디 67-74

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 67-71) includes a vocal line with a 'pizz' marking and a piano accompaniment with a 'p' marking. The second system (measures 72-74) shows the vocal line as a whole rest and the piano accompaniment continuing with a 'p' marking. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

2) Clair de lune (달빛)

시와 해석

| | |
|--|---------------------------|
| Votre âme est un paysage choisi (a) | 당신의 영혼은 선택된 풍경이다 |
| Que vont charmant masques et bergamasques (b) | 매혹적인 가면과 베르가모가면 쓴 사람들이 와서 |
| Jouant du luth et dansant et quasi (a) | 류트를 연주하고 춤추지만 (그들은) 거의 |
| Trestes sous leurs déguisements fantasques. (b) | 환상적인 변장 속에서 슬퍼한다. |
| Tout en chantant sur le mode mineur (c) | 승리한 사랑과 제철을 만난 삶을 |
| L'amour vainqueur et la vie opportune, (d) | 단조에 맞추어 노래하지만, |
| Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur (c) | 그들은 자신의 행복을 믿지 않는 듯하다 |
| Et leur chanson se mêle au clair de lune, (d) | 그리고 그들의 노래는 달빛과 뒤섞인다, |
| Au calme clair de lune triste et beau, (e) | 슬프고 아름다운 달빛의 고요함속에, |
| Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres (f) | (달빛은) 나무에서 새들을 꿈꾸게 한다 |
| Et sangloter d'extase les jets d'eau, (e) | 그리고 분수는 황홀하게 흐느낀다, |
| Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres. (f) | 대리석 조각상들 가운데 있는 날씬한 큰 분수 |

(1) 곡의 이해

‘Clair de lune(달빛)’는 1882년 베를렌(Paul-Marie Verlaine, 1844-1896)의 시에 작곡되었으며, 바스니에 부인에게 헌정되었다. ‘Clair de lune(달빛)’는 드뷔시가 1892년 작곡한 <Fêtes galantes I, 1892>³³⁾에서도 찾아볼 수 있으며, 피아노작품집인 <Suit bergamasque>에서도 같은 제목을 사용했다. 또한 포레(Gabriel-Urbain Fauré, 1845-1924)도 이 시로 같은 제목의 곡을 작곡 했다. 시의 형식은 크게 3단락으로 나뉘며 12행으로 이루어져 있다. 운율은 -si, -asques, -eur, -une, -eau, -arbres 등의 각운을 가진 abab, cdcd, efef 형식이다.

베를렌의 ‘Clair de lune(달빛)’는 걸작에 가까운 작품이다. 이 시는 18세기 와토(Jean-Antoine Watteau, 1684-1721)의 그림에 대한 시적 분위기를 주제로 삼는다. 달빛과 마스크들, 그리고 시적 감흥에 맞춘 춤과 황홀감에 흐느끼는 분수는 가장 독창적인 베를렌 적 풍경의 하나로써, 와토 적 몽상을 통해 구성된 것이다. 그의 시에서 ‘풍경(Paysage)’은 이야기의 배경이 되거나, 순수한 미적 효과를 내는 것이 아닌 기묘하고 섬세한 감각을 표현하는 공간이 된다. 묘사의 요소가 되는 것은 전부 다 감각이기도 하고, 모든 광채 또한 감정이기도 하여, 이 모든 것이 신비성 속에서 혼란에 빠진 영혼의 ‘내적 풍경’을 그려낸다.³⁴⁾ 이 시는 리드미컬한 음악적 분위기를 가진다. 2연과 3연을 쉼표(.)로 연결하면서 ‘달빛에(au clair de lune)’와 그것의 변형인 ‘달빛(clair de lune)’ 그리고 ‘분수(les jets d’eau)’와 그것의 변형인 ‘분수(jets d’eau)’를 사용하고 있다. 또한 ‘달빛(clair de lune)’의 전후를 수식하는 형용사 ‘고

33) Fêtes galantes I (1891)은 En sourdine, Fantoques, Clair de lune로 구성되어 있다.

Fêtes galantes II (1904)은 Les ingénus, Le faune, Colloque sentimental로 구성되어 있다.

34) 문충성. 2000. *프랑스의 상징주의 시와 한국의 현대시*. 서울: 제주대학교 출판부 p.48, 50

요한(calme)’과 ‘슬프고도 아름다운(triste et beau)’ 그리고 ‘분수(les jets d'eau)’의 전후를 수식하는 형용사 ‘커다란(grands)과 날씬한(sveltes)’으로 이루어져 있다. 이러한 변주기법이 리드미컬한 음악적 분위기를 만든다.³⁵⁾ 달빛이 비추는 우아한 풍경에서 가면을 쓴 인물들이 류트를 연주하고 춤추고 노래한다. 시의 움직임은 표면상으로 즐겁고 명랑해 보인다. 그러나 인물의 영혼 상태는 이와 대조되는 것을 알 수 있다. ‘노래하다(chantant)’와 ‘춤추다(dansant)’의 모습은 즐겁다기보다는 ‘거의 슬픈(quasi trestes)’으로 묘사된다. 또한 인물들은 ‘승리한 사랑(l’amour vainqueur)’과 ‘제철을 만난 삶(la vie oppotune)’을 노래하지만, ‘그들은 자신의 행복을 믿지 않는다 (Ils n’ont pas l’air de croire à leur bonheur)’. 또한 달빛은 ‘아름답고 슬프다(triste et beau)’로 표현되고, 분수는 ‘희열로 흐느낀다(sangloter d’extase)’라고 표현하면서 모순적인 삶을 묘사한다. 아울러 시인은 이 시의 분위기에 대해서 분명히 판단하지 않거나 자신의 판단을 완화하기 위해 ‘거의(quasi)’라는 부사를 사용한다. 그리고 노래하고 춤추는 인물들은 존재하지만 정체가 분명치 않고 가면으로 등장한다. 또한 새들, 달빛 그리고 분수와 같이 동물적이거나 비인간적 존재가 등장한다. 이 시에서 달빛은 그 자체로 슬프고도 아름다운 모습을 보이면서, 어렴풋이 감지되는 그 신비한 공간의 장식인 동시에 모호한 분위기의 상징이 된다. 희미한 달빛은 형태의 윤곽을 부각시키지 않고, 오히려 흐릿하게 녹이면서 사물과 존재를 그 안에 포용한다. 그 빛 아래서는 인물과 사물이 분명히 드러나지 않고, 동일성을 인식할 수 없다. 베를렌의 시에서는 이러한 애매성이 시의 본질적 색조를 이룬다.³⁶⁾

35) 김동규. 2004. *프랑스 상징주의 시와 한국 모더니즘 시*. 서울: 새미 p.80

36) 박혜정, *베를렌의 시 세계에 나타난 달의 이미지와 상징*, 연세대학교대학원, 2001, p.178-181

<표3> ‘Clair de lune’의 형식

| 형식 | | 마디(시) | 조성 | 빠르기 | 박자 |
|------|----|--------------|----------|-----------|-----|
| A | 전주 | 1-10 | F# Major | Andantino | 3/8 |
| | a | 11-30 (1-4) | | | |
| B | | 31-53 (5-8) | | | |
| A' | | 54-72 (9-12) | | | |
| Coda | | 73-84 | | | |

음악적 형식은 ABA'Coda이다. 조성, 빠르기 그리고 박자는 곡전체가 동일하다. 이 곡은 흐릿한 달빛 속에 녹아든 비인간적인 사물들, 확실히 알 수 없는 가면속의 인물들의 애매성과 모순을 표현한다.

(2) 악곡분석

①A부분 [전주부+a: 1-30마디, 시: 1-4행]

1-2마디는 상성부의 하행 3화음과 하성부의 C# 믹솔리디안(Mixolydian)을 함께 사용하여 신비로운 달빛을 색채감 있게 표현한다. 이 리듬 형은 곡 전체를 통해 나타남으로 이를 전주동기라고 부른다. 5, 6마디에서는 전주동기가 옥타브 아래에서 재현되어 신비로움을 더해준다. 또한 7-10마디는 11화음과 7화음이 해결되지 않은 채 도약, 반복하면서 신비스러운 느낌을 가중시킨다. 그러므로 전주 부는 선법, 7, 11화음의 도약 반복사용, 3화음의 하행 등으로 신비로운 달빛을 표현하고 있다.

<악보10> Clair de lune 마디 1-10

Andantino

Andantino

Piano

6

11-30마디는 a부분으로 환상적인 변장을 하고 매혹적인 가면을 쓴 사람들이 와서 류트를 연주하고, 춤을 추지만 변장 속 그들은 슬픔에 차 있는 듯하다는 내용이다. 시의 4행인 ‘Trestes sous leurs déguisements fantasques. (환상적인 변장 속에서 슬퍼한다.)’를 표현하기 위해서 24마디의 ‘trestes(슬퍼하다)’와 27마디의 ‘fantasques(환상적인)’에 각각 sf를 해주었다. 하지만 바로 p와 dim.를 하여 한층 더 강조 해준다. 또한 이것은 표면상으로는 즐거우나 가면 속에 감추어진 내면의 슬픔에 대한 대조적인 모습도 표현한다.

<악보11> Clair de lune 마디 21-30

21
Jou-ant du luth et dan sant et qua-si Tris - tes sous leurs dé-gui-se-

26
ments fan - tas ques

②B부분 [B: 31-53마디, 시: 5-8행(8행 반복)]

31-34마디는 A부분과 다른 반주 유형이 등장한다. 리듬은 동일하지만 음형의 변화를 보인다. A부분은 유동적으로 흐르는 도약 진행이고, 31-34마디는 16분 음표 리듬의 연타이며, 엑센트가 사용되고 있다. A부분은 달빛을 묘사하는 반주유형 이고, B부분은 시의 내용을 표현하기위한 반주유형으로 바뀌는 것을 알 수 있다. ‘단조로(sur la mode mineur)’의 가사가 나오지만 단조가 아닌 애가조의 분위기만을 반주부와 성악부가 함께 진행하면서 암시함으로써 작곡가가 이 시의 분위기를 분명히 판단하지 않음을 보여준다. 35-38마디에서 ‘L’amour vainqueur et la vie opportune,(승리한 사랑과 제철을 만난 삶을)’ 표현하기 위해서 f와 cresc.를 사용하지만, ‘Ils n’ont pas l’air de croire à leur bonheur (그들은 자신의 행복을 믿지 않는 듯하다.)’의 가사 표

현을 위해 이내 dim.한다. 인물의 모순되는 심리를 표현한다.

<악보12> Clair de lune 마디 31-42

31
 Tout en chan - tant sur le mo - de - mi - neur L'a - mour vain - queur et la -
 31
 37
 vie op - por - tu - ne Ils n'ont pas l'air de - croire à leur bon - heur
 37
 dim.

43-53마디는 시의 8행인 ‘Et leur chanson se mêle au clair de lune (그리고 그 노래 달빛에 뒤섞이네)’의 가사를 두 번 반복한다. 43-46마디와 반복부분(47-52마디)은 리듬 형이 거의(‘lune’부분만 약간 다름) 동일하다. 하지만 아티큘레이션(Articulation), 음역의 변화 그리고 셈여림에서 차이를 보인다. 43-46마디는 성악부에서 짧은 이음줄과 함께 사용된 단3도와 증2도가 cresc.하면서 상승하며 분위기를 고조시킨다. 하지만 반복부분에서 subito pp로 시작하여 주위를 환기한 후 점차 하강하며 8행시의 가사를 강조한다. 반주

부는 상성부의 흐르는 듯한 하행화음과 하성부의 페달 포인트(pedal point) 그리고 13화음의 사용으로 인해 풍부한 울림과 색채감을 표현한다.

<악보13> Clair de lune 마디 43-53

43 *p* Et leur chan - son se mêle au clair de lu - ne

47 *pp* < Et leur chan - son se mêle au clair de lu - ne >

51 ne >

③ A'부분 [A': 54-72마디, 시: 9-12행]

시의 10, 11행은 상징주의 시의 특징 중 하나인 의인법을 사용하여 새와

분수를 의인화하고 있다. 이것은 음악과 합쳐져서 환상적인 분위기를 더한다. 시의 10, 11행에 해당하는 60-68마디의 반주부에서는 똑같은 음형이 계속적으로 반복된다. 하지만 61-64마디에서는 ‘Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres(나무 속 새들을 꿈꾸게 하고)’의 가사표현을 위해 중심 동사인 ‘rêver(꿈꾸다)’의 느낌을 갖고 연주하며, 64-68마디에서는 시의 11행인 ‘Et sangloter d’extase les jets d’eau(분수가 황홀하게 흐느끼네)’의 가사표현을 위해 중심 동사인 ‘sangloter(흐느끼다)’의 느낌을 갖고 연주한다. 그러므로 61-64마디와 64-68마디는 둘 다 환상적 분위기를 자아내지만, 다른 느낌으로 표현한다. 67-70마디는 ‘les jets d’eau(분수)’가 위로 솟았다가 사그러드는 움직임 표현한다. 반주 부는 상승하지만 음가를 줄이고 dim.하면서 표현을 도와주고 있다.

<악보14> Clair de lune 마디 61-70

61 Qui fait rê - ver les oi - seaux dans les ar-bres Et san - glo -

66 ter d'ex - ta - se les jets d'eau Les grands jets d'eau svel -

④ Coda부분 [Coda: 73-84마디, 시: 9행]

77-84마디는 시의 9행인 ‘Au calme clair de lune triste et beau(슬프고 아름다운 달빛의 고요함속에)’를 반복하며 강조하고 있다. 이 가사를 표현하기 위해서 ‘morendo et très retenu (꺼지듯이 그리고 매우 조심스럽게)’라는 지시어와 낭송적인 선율을 사용하고 있다. 후주에서는 반주부의 하행부가 상행하며 pp와 페르마타의 사용으로 여운을 남기며 잔잔하게 끝맺는다.

<악보15> Clair de lune 마디 77-84

77 *morendo et tres retenu*
 (Au cal - me clair de lu - ne triste et beau)
 Rit.

77 *diminuendo*

82 *poco* *

82 *pp*

3) Pierrot (삐에로)

시와 해석

- Le bon Pierrot, que la foule contemple, (a) 관객들의 시선을 받는 선량한 Pierrot는
Ayant fini les noces d'Arlequin, (b) Arlequin의 결혼식을 끝낸 후에,
Suit en songeant le boulevard du temple. (a) 성전의 큰길을 공상에 잠겨 따라 걷는다
Une fillette au souple casaquin, (b) 보드라운 블라우스를 입은 한 소녀가
En vain l'agace de son oeil coquin; (b) 장난기 어린 눈으로 헛되이 그를 유혹한다
Et cependant mystérieuse et lisse (c) 그러나 신비롭고 윤기 있는 (그 여자는)
Faisant de lui sa plus chère délice, (c) 그를 자신의 가장 소중한 환희로 만든다.
La blanche lune aux cornes de taureaux (d) 황소 뿔 모양의 하얀 달은
Jette un regard de son oeil en coulisse (c) 자신의 눈으로 비스듬한 시선을 보낸다.
A son ami Jean Gaspard de bureau (d) 그의 친구 Jean Gaspard de bureau에게.

(1) 곡의 이해

‘Pierrot(삐에로)’는 1882년 방빌(Theodore de Banville, 1823-1891)의 시에 작곡되었으며, 바스니에 부인에게 헌정되었다. 시의 형식은 크게 2단락으로 나뉘며 8행으로 이루어져 있다. 운율은 -temple, -quin, -lisse(lice), -reau(x)등의 각운을 가진 ababb, ccdcd형식이다.

시의 배경은 늦은 밤이다. 배우인 장 가스파르 드뷔로(Jean Gaspard Debureau)는 극장에서 막 공연을 마치고 귀가하는 길이다. 달빛 어린 길을 따라 내려가는 중에 오염한 소녀가 그를 유혹한다. 환한 달은 이 장면을 걸논 질로 바라본다. 유명한 민요인 “Au clair de la lune(Au clair de la lune, mon ami pierro)”를 피아노 반주부의 전체를 통해 파동 치게 한다.³⁷⁾

<표4> ‘Pierrot’의 형식

| 형식 | | 마디(시) | 조성 | 빠르기 | 박자 |
|------|----|--------------|---------|------------------|-----|
| A | 전주 | 1-10 | e minor | Allegro moderato | 2/4 |
| | a | 11-30 (1-5) | | | |
| B | | 31-52 (6-10) | E Major | | |
| Coda | | 53-61 | e minor | | |

형식은 ABCoda이다. 단조(minor)와 장조(Major)의 조성 변화가 있고, 빠르기와 박자는 동일하다. 동요동기를 가지고 곡 전반에 음정변화, 모방, 확대, 축소 그리고 화음 적사용을 하면서 통일감을 주고 있다. ‘Pantomime(판토마임)’의 Coda와 같이 성악부가 ‘Ah’만을 노래하는 Vocalize(보칼리제)가 나오는 것이 특징이다. 이 전의 곡인 ‘Clair de lune’의 달과 이 곡의 달은 특징이

37) Carol Kimball, *Song*, 채은희 역, 서울:도서출판 형설, 2007, p.117

완전히 다르다. 이곡에서의 달은 관객처럼 무대 밖의 배우와 소녀를 훑쳐보며 장난기 섞인 눈빛을 보낸다.

(2) 악곡분석

① A부분 [전주+a: 1-30마디, 시: 1-5행, 각운: -temple, -quin]

1-10마디는 전주 부이다. 1-4마디는 스타카토, 옥타브의 도약진행, f(포르테) 그리고 동요동기의 축소리듬이 Pierrot의 익살스러운 모습을 연상시킨다. 하지만 5-8마디에서 상행부의반음계 하행선율은 희극배우의 마음속 뒷 권의 공허함을 나타낸다. 하지만 이내 9-10마디에서 다시 축약된 동요동기의 옥타브명행으로 경쾌한 분위기로 돌아온다. 11마디에 나올 으뜸음(I)을 예전하며 하행하면서 분위기를 환기시킨다.

<악보16> Pierrot 동요동기



<악보17> Pierrot 마디 1-10

(Allegro moderato)

Piano

11-30마디는 a부분으로 Pierrot를 연기하는 배우가 Arlequin의 결혼을 마무리 짓는 내용의 연극을 마친 후 공상에 잠겨 길을 걷고 있을 때, 한 소녀가 유혹의 눈길을 보내오는 내용이다. a부분에서도 동요동기의 축소형이 계속 사용되고 있으며, 18마디와 23-26마디에서는 동요동기가 화성 적으로 사용되고 있다. 또한 드뷔시는 각운의 뉘앙스를 살리기 위하여, -temple의 각운(14, 22마디)은 사분음표를 사용하고, -quin의 각운(17-18마디, 25-26마디, 29-30마디)은 언어의 뉘앙스와 뜻을 살리기 위해 트릴, 짧은 이음줄과 도약을 사용하고 있다.

<악보18> Pierrot 마디 11-30

11 *mf*
Le bon pier - rot que la fou - le con - tem - ple A - yant fi -

11 *mp* *mf*

16 *tr* *mp*
ni les no - ces d'Ar - le - quin Suit en son - geant le

16 *m.g.*

27 bou - le - vard du tem - ple. U - ne fil - lette au sou - ple ca - sa -

27

26 *mf* quin. En vain l'a - ge - ce de son - ceil co - quin

26 *cresc.*

② B부분 [B: 31-52마디, 시: 6-10행, 각운: -lisse(lice), -reau(x)]

31-52마디는 B부분으로 Pierrot를 연기하는 배우 Jean Gaspard Debureau와 그를 유혹하는 소녀를 달이 결눈질로 쳐다보는 내용이다. 31-34마디에서는 ‘Et cependant mystérieuse et lisse (그러나 신비롭고 윤기 있는 (그 여자는))’의 가사를 표현하기 위해서 이 곡의 유일한 p의 레가토 선율이 등장한다. -lisse(lice)의 각운을 갖는 34, 38, 47마디에서는 자연스럽게 음가를 줄이면서 프랑스어의 뉘앙스 살려주고 있다. 46-47마디는 ‘oeil coquin(장난기 어린 눈)’을 표현하기 위해서 도약진행을 하고 있다.

<악보19> Pierrot 마디 31-47

31 *mp*
Et ce-pen-dant mys-té-ri-euse et **lis-se** Fai-sant de lui sa plus

37 *p*
ché-re **dé-li-ce** La blanche lune aux cor-nes de **tau-reau**

43
Jette un re-gard de son ceil en **cou-lis-se**

③ Coda부분 [Coda: 53-61마디, Vocalize]

53-55마디에서 선율은 화려한 고음의 7화음으로 노래한다. 하지만 56마디 반주 부의 하행 후, 57-58마디에서 같은 리듬형의 3화음 선율이 옥타브 아래에서 *p*로 재현된다. 이것은 희극배우의 공허함 표현한다. 하지만 이내 59-61마디까지 성악 부는 완전 4도로 도약하며 트릴을 하고 으뜸화음(I)으로 끝나

며, 반주 부는 동요동기의 축소리들이 반복되며 긴장과 통일감을 주면서 해석적으로 끝난다.

<악보20> Pierrot 마디 53-61

53 *mp* Ah _____ *p* Ah _____

53 *mp* *p*

59 *tr* *tr* *tr* *tr~*

59

4) Apparition(환영)

시와 해석

| | |
|---|----------------------------------|
| La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs (a) | 달은 슬퍼하였다. 눈물속의 천사들은 |
| Révant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs (a) | 꿈꾼다, 얇고 가벼운 꽃들의 고요함속에서 손에 활을 들고 |
| Vaporeuses, tiraient de mourantes violes (b) | (천사들은) 죽어가는 비올로를 끌어내었다. |
| De blanc sanglots glissant sur l'azur des corolles. (b) | 화관의 바다 위를 미끄러져 가는 새하얀 흐느낌 |
| -C'était le jour béni de ton premier baiser, (c) | -그날은 너의 첫 입맞춤으로 축복된 날이었다. |
| Ma songerie aimant à me martyriser (c) | 나를 박해하기 좋아하는 나의 몽상은 |
| S'enivrait savamment du parfum de tristesse (d) | 후회도 없이 그리고 공허감도 없이 |
| Que même sans regret et sans déboire laisse (d) | 꿈의 실현이 그것을 획득한 심장에게 남겨놓은 |
| La cueillaison d'un Rêve au coeur qui l'a cueilli (e) | 비에의 향기로 교묘하게 취했다. |
| J'errais donc, l'oeil rivé sur le pavé vieilli, (e) | 나는 표류했다. 낡은 포장도로에 시선을 고정한 채 |
| Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue (f) | 거리에서 태양이 너의 머리카락에 가득할 때 |
| Et dans le soir, tu m'es en riant apparue (f) | 그리고 해질 무렵에, 너는 내게 웃으며 나타났다. |
| Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté (g) | 그리고 나는 투명한 모자를 쓴 요정을 본 것으로 믿었다 |
| Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté (g) | 요정은 옛날 귀염 받던 어린 시절의 나의 아름다운 꿈속에서 |
| Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées (h) | 지나가며 남겼다. 언제나 반쯤 쥔 자신의 손으로부터 |
| Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées. (h) | 향기로운 별들의 하얀 꽃다발을 |

(1) 곡의 이해

‘Apparition(환영)’은 1884년 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)의 시에 작곡되었으며, 바스니에 부인에게 헌정되었다. 시의 형식은 크게 4단락으로 나뉘며 16행으로 이루어져 있다. 운율은 -leurs, -ol(l)es, -iser, -sse, -illi, -rue, -té, -mées등의 각운을 가진 aabb, ccdd, eeff, gghh형식이다.

말라르메가 1863년 런던에 체류하는 동안 친구 카잘리스의 연인을 위하여 쓴 이 시는 24년 후인 1887년에 발표된다. 우아하고 자유로운 기법을 구사한 보기 드문 음악성이 돋보이는 말라르메의 걸작이다. 이 시에서 ‘달’은 천상계에 속하나 땅으로 <물>처럼 유연하게 추락하는 슬픔의 분위기를 만든다. 이후에 달의 의미는 변모한다. 늘 백색이라는 이유로 <백장미>, <백합>, <백조>, <젊은 여자>, <죽은 여자>와 결합하기도 하고, 그 빛의 부드러운 유동성으로 인하여 <애무>의 감각과 연결되기도 한다. 이 시의 첫 부분에 등장하는 달빛의 슬픔, 천사들, 꽃, 꿈, 하얀 흐느낌 등은 시인의 죽은 누이동생 마리아를 환기하는 것으로 보인다. 그리고 <입맞춤>이 도입부의 몽롱한 분위기 속에서 <사건>으로 등장하면서, <너>의 출현으로 시야가 좁아지고 분명해진다. 입맞춤은 일종의 독신 적 충격(<1854년 6월 18일: 영성체, 1857년 8월 31일: 마리아의 죽음, 1859년 4월: 에밀리와 하룻밤을 자다, 1860년 7월5일: 처음으로 J. F.와 단둘이. 1860년 11월 8일: 대학 입학 자격시험. 1860년: 타락의 길로 첫발>이라고 쓴 시인의 사춘기 노트 참조)으로 전체적 슬픔, 윤곽의 소실, 죄책감 섞인 도취, 방황 등의 고통을 낳는 원인이었음을 알 수 있다. 입맞춤사건 이후 별안간 나타나는 기쁨의 여자, 불타는 머리카락, 햇빛, 웃음, <투명한 모자>등은 청춘과 환희의 상징으로서 나타난 여자를 표현한다. <투명 모자>는 시인이 쓴 <최신 모드>에 묘사한 모자를 참조하면 아름다움, 젊음, 사랑의 현실적 및 시적 의미를 추궁해 볼 수 있다. 그러나 시인은 이 젊은

여자, 빛, 미소 뒤에서 과거의 슬픔을 본다. 햇빛(낮)은 별빛(밤)으로, 위로 솟는 빛과 웃음은 밑으로 떨어지는 꽃과 눈으로 치환된다. 젊은 여자는 죽은 어머니(<귀염둥이 아가시절 내 고운 잠>)로 자리바꿈한다. 시 제목이 보여주는 ‘환영’은 이 두 번째의 나타남, 즉 현재를 밀어내고 긴 시간의 거리를 넘어 나타나는 과거의 출현에서 두 번째 변신을 한다. 그 과거는 손에 잡히지 않는 몽상(<반쯤 열린 그의 손에서>)이다. 그러나 현실보다 강한 몽상이다.³⁸⁾

이 시에는 상징주의 시들이 나타내는 보편적인 법칙들- 달은 슬프고, 꽃은 고요하고, 한숨은 하얗고, 슬픔은 향기가 있고, 흰 꽃다발은 별빛으로 향기로운을 보여주고 있다. 그의 초기 시에서는 소리, 색, 냄새, 맛, 느낌이 모두 조화를 이루며 표현된다.³⁹⁾

<표5> ‘Apparition’의 형식

| 형 식 | 마 디(시) | 조 성 | 빠 르 기 | 박 자 |
|-----|--------------|----------|-----------|----------|
| A | 1-12 (1-4) | E Major | Andantino | 3/4; 9/8 |
| B | 13-24 (5-8) | Gb Major | | 3/4 |
| C | 25-40 (9-12) | C Major | | |
| D | 41-59(13-16) | Gb Major | | |

ABCD의 4부 형식이며, 조성은 모두 major지만 변화가 있고, 빠르기는 같으며, 박자는 성악성부와 반주부가 다른 복합박자를 썼다가 후에 통일한다.

38) S. 말라르메, *세계시인선 16 목신의 오후*, 김화영 역, 서울: (주)민음사, 1997, p.83

39) Barbara Meister, *Nineteenth-Century French song*, Bloomington : Indiana University press, 1980, p.287

(2) 악곡 분석

① A부분(마디:1-12, 시: 1-4행, 각운: -leurs, -olles)

A부분은 달빛의 슬픔, 요정, 꽃, 하얀 흐느낌 등으로 시인의 죽은 사촌동생을 상기하는 부분⁴⁰⁾이며, 9/8(반주부)와 3/4(성악부)의 복합박자를 갖는 것이 특징이다.

5, 8마디에서는 시의 1, 2행 각운인 -leurs가 음악적 강박에 나타나지만 선율의 프레이즈(phrase)를 각운이 아닌 다음 단어 ‘Rêvant(꿈꾸다)’ 과 ‘Vaporeuses(얇고 가벼운)’에서 해결하고 있다. 즉 각운에 따른 시의 행과 선율의 프레이즈를 일치시키지 않음으로서 모호하고 신비로운 분위기를 살린다. 1-2마디의 반주 부는 E장조(E Major)의 으뜸화음(I)이며, 상성 부는 pp의 레가토로 넓은 음역을 도약하는 16분음표의 장식적 동기로 이루어져있고, 하성 부는 당김 음 리듬과 감3화음의 성격을 띠게 하는 f_h음으로 이루어져서 색채감을 띤 몽상적 이미지를 전달한다. 4-5마디의 ‘séraphins(천사들)’과 ‘Rêvant(꿈꾸다)’에서는 중 화음을 사용하여 가사의 뉘앙스와 곡의 분위기를 살리고 있다. 2마디의 ‘Réveusement(꿈꾸듯이, 몽상적으로)’란 지시어와 함께 으뜸화음(I)의 5음 반복으로 꿈꾸는 듯한 낭송적인 선율이 등장하여, 곡의 분위기를 신비롭고 아름답게 만들어 준다. 또한 가사의 ‘Rêvant(꿈꾸다)’까지 반음계 상행을 하면서 분위기를 인상적으로 묘사하며 감정을 고조시킨다. 7, 8마디는 가사 ‘dans le calme des fleurs Vaporeuses (얇고 가벼운 꽃들의 고요함속에서)’를 표현하기위해서 ‘un peu retenu(조금 더 신중하게)’라는 지시어와 함께 성악부에서 pp의 셋잇단음표가 등장하며, 음가를 줄이면서 자연스럽게 프레이즈를 마무리한다. 또한 반주 부 베이스에는 페달 포인트(perdal point)가 나오므로 풍성함을 더해 환상적인 분위기를 내고, 테너 성부는 순차 상행하면서 성악 선율을 돕는다.

40) S. 말라르메, *세계시인선 16 목신의 오후*, 김화영 역, 서울: (주)민음사, 1997, p.83

<악보 21> Apparition 마디 1-8

Andantino *reveusement* *p*

La lu - ne s'at - tris - tait.

Andantino *pp*

Des sé - ra - phins en **pleurs** Ré - vant, l'ar - chet aux

Un peu retenu *pp* 3

doigts, dans le cal - me des **fleurs** 3 Va - pô - reu - ses,

10, 12마디에서는 시의 3, 4행 각운인 -olles가 음악적 강박에 등장하며, 시의 행과 선율의 프레이즈는 일치한다. 각운부분은 동일 음(또는 반음하행 f#→f₄)에서의 음가 축소로 인해, 언어의 뉘앙스 살리면서 자연스럽게 프레이즈가 마무리된다. 10-12마디는 가사 ‘De blancs sanglots glissants sur l’azur des corolles (화관의 바다 위를 미끄러져 가는 새하얀 흐느낌)’를 표현하기 위해서 성악부와 반주부가 상행하여 ‘sanglots(흐느낌)’에서 클라이막스를 이루고 이내 함께 순차 하행한다. 이 부분에서 드뷔시는 다양한 리듬과 cresc., 테누토 스타카토 그리고 레가토 등을 사용하여 민감하게 가사를 표현하고 있다.

<악보 22> Apparition 마디 9-12

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 9 and 10. The vocal line starts with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then another triplet. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. The second system covers measures 11 and 12. The vocal line continues with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then another triplet. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. The score includes dynamic markings such as *p* and *a Tempo*, and various articulations like slurs and accents.

②B부분(마디:13-24, 시:5-8행, 각운:-iser, -sse)

B부분은 조성이 E Major에서 Gb Major로 바뀌고 복합박자가 하나로 통일되며 분위기를 전환한다. 13-16마디는 ‘C’était le jour beni de ton premier baiser (그날은 너의 첫 입맞춤으로 축복된 날이었다)’의 가사를 표현하기 위해서 ‘fievreux(열광적인, 흥분된)’이라는 지시어의 사용과 mf 그리고 엑센트를 사용하였다. 또한 반주부에서는 음역이 넓은 분산화음으로 시작함으로써 후에 등장할 가사를 암시하며 입맞춤의 정열을 표현한다. 하지만 입맞춤은 슬픔, 죄책감 섞인 도취, 방황 등의 고통을 낳는 원인이므로 입맞춤 후의 고통을 17-24마디에서 표현하고 있다.⁴¹⁾ 17-19마디는 ‘Ma songerie aimant a me martyriser(나를 박해하기 좋아하는 나의 몽상은)’의 가사로 썸여림이 p로 바뀌며, 반주부에서는 당김 음을 사용하여 복잡한 심리상태 표현하고 있다. 19-21마디는 ‘S’enivrait savamment du parfum de tristtesse (비에의 향기로 교묘하게 취했다.)’의 가사 표현하기 위해서 p의 낭독조로 시작하지만, ‘parfum de tristtesse(비에의 향기)’에서 도약을 하고, 21마디에서는 p에서 다음마디의 f까지 크레센도를 하여 이 부분을 강조한다. 반주 부는 계속 당김 음을 사용함으로 복잡한 심리상태 한층 더 표현해준다. 21마디의 반주 부는 크레센도하여 성악성부를 도와주며, 다음마디의 베이스에 충분히 울림을 주어서 성악부가 클라이막스 표현하는데 도움을 준다. 22-24마디는 ‘Que même sans regret et sans déboire laisse (후회도 없이 그리고 공허감도 없이)’의 가사를 표현하기위해 f와 엑센트를 사용하였고, 반주부에서는 당김 음으로 복잡한 심경을 나타낸다. 순차하행선율은 입맞춤의 고통 표현한다.

41) S. 말라르메, *세계시인선 16 목신의 오후*, 김화영 역, 서울: (주)민음사, 1997, p.83

③C부분(마디:25-40, 시:9-12, 각운:-illi, -rue)

입맞춤 사건이후 별안간 기쁨의 여자, 빛나는 머리카락, 햇빛, 웃음 등은 환희의 상징으로서의 여인이 나타나는 것으로 볼 수 있다. 이 부분은 C장조(Major)로 전조가 되며 분위기를 환기시킨다. pp로 시작되며 반주부의 상행부가 셋잇단음표 연타로 분위기 바꾸는데 도움을 준다. 32마디부터 ‘Apparue(나타나다)’가 나올 때까지 클라이막스를 향해 고조된다. 이 부분에서는 조성도 E장조로 바뀌고, 반주부에서는 연타가 사라지고, ‘animez peu à peu’와 ‘crescendo et toujours plus animé’의 지시어와 함께 이 곡의 클라이막스 부분인 ‘Apparue’에서 하이C의 이 곡의 최고음을 ff로 노래한다.

<악보 24> Apparition 마디 25-40

④D부분(마디:41-59, 시:13-16, 각운:-té, -mées)

41-44마디는 B부분인 13-16마디와 같은 조성 같은 진행을 보이고 있다. 가사는 ‘et j’ai cru voir la fée au cha peau de clarté (그리고 나는 투명한 모자를 쓴 요정을 본 것으로 믿었다.)’이고, 시인은 ‘투명한 모자’에서 아름다움, 젊음, 사랑으로 표현했다. 그럼으로 41-44마디는 B부분의 회상으로 볼 수 있겠다. 하지만 ‘en se calmant et en diminuant(고요하고 점점 작게)’지시어 사용과 반주부의 베이스를 16분음표의 아르페지오로 펼침으로 앞부분의 열정은 사라지고 따뜻하고, 고요함이 그리운 시절을 회상하는 듯하다. 45-50마디는 ‘Qui jadis sur mes beaux sommeils d’enfant gâté (요정은 예전에 귀염 받던 어린 시절의 나의 아름다움 꿈속에서)’로 시에서 주인공은 어린 시절로 돌아가고 젊은 여자는 죽은 어머니로 대치된다. 49-59마디의 반주부에

서는 셋잇단음표 테누토 스타카토와 아르페지오 꾸밈 음이 눈이 내리는 효과를 표현한다. 무겁지 않고 부드럽게 연주한다.

<악보 25> Apparition 마디 41-끝

(en se calmant et en diminuant)

Et j'ai cru voir la fee au chapeau de clar - té

Qui ja-dis sur mes beaux som meils d'en fant gâ - té Pas - sair, lais sant tou

jours de ses mains mal fer - mées Nei - ger de blancs bou

dim. 3 en se calmant

p pp

a T

pp m.g. sempre

m.d. 3

III. 결 론

19세기에 독일과 이탈리아의 음악적 지배가 자기 나라의 고유한 음악을 창조하는데 위협이 된다고 느낀 국가들이 자국의 고유한 목소리를 내기 시작한다. 이것은 민족주의에서 출발되었으며 그 일면이라고 볼 수 있다. 프랑스는 민족주의의 영향으로 자국 작곡가들을 뒷받침해주고, 그 전시대의 작곡가들의 연구를 시작하는 등 자국의 목소리를 내기위해 많은 노력을 한다. 드뷔시(Claude Achille Debussy 1862-1918)는 프랑스를 음악의 중심지로 떠오르게 만든 새로운 음악 양식인 인상주의를 창시한다. 인상주의 음악은 풍부한 색채감과 상징주의 시, 그리고 드뷔시만의 독특한 작곡기법이 합쳐져 탄생된다. 그는 뒤파르크(Marie -Eugène-Henri Duparc, 1848-1933), 포레(Gabriel-Urbain Fauré, 1845-1924)와 더불어 프랑스 가곡의 3대 작곡가이며, 인상주의의 대표적인 작곡가이다.

본 논문은 드뷔시의 초기 가곡인 “Quatre chansons de jeunesse (젊은 날의 4개의 노래)”를 연구하였다. 이 가곡집은 ‘Pantomime (무언극)’, ‘Clair de lune (달빛)’, ‘Pierrot (삐에로)’, ‘Apparition (환영)’으로 구성되어 있다.

다음은 <Quatre chansons de jeunesse >에 대한 연구 결과이다.

‘Pantomime(무언극)’는 상징주의 시인인 베를렌(Paul verlaine, 1844-1896)의 시에 작곡되었다. 이 시는 4장면으로 구성되어 있고, 각 장면들은 ‘코메디아 텔라르테’의 등장인물을 묘사한다. 반주 부에서는 다양한 아티큘레이션의 사용, 꾸밈 음, 전주동기의 변화, 반음계 사용 그리고 셈여림의 변화를 주며 각 장면의 등장인물들의 성격을 표현해주고 있다. 성악성부도 가사와 장면에 따라 재미있게 연출하고 있다. ABCcoda형식으로 가사가 없는 보칼리제의 기교적 성악 구를 가진다. AB는 ‘코메디아텔라르테’의 익살스럽고 재치 있는 극의 상황 표현하며, C는 꿈의 세계를 묘사하는 몽환적 분위기 표현하고 있다. 코다는 ‘아’로 일관된 성악부분을 갖는 보칼리제로서 A부분을 모방하며

희극의 과장된 모습 표현하고 있다. 반음 음계와 5음 음계를 찾아 볼 수 있다.

초기 버전의 ‘Clair de lune(달빛)’는 상징주의 시인인 베를렌(Paul Verlaine, 1844-1896)의 시에 작곡되었다. 이 시는 18세기 와토(Jean-Antoine Watteau, 1684-1721)의 그림에 대한 시적 분위기를 주제로 삼고 있으며, 변주기법이 리드미컬한 음악적 분위기를 자아낸다. 시에서 달빛은 그 자체로 슬프고도 아름다운 모습을 보이면서, 어렴풋이 감지되는 그 신비한 공간의 장식인 동시에 모호한 분위기의 상징이 된다. 이러한 달빛을 표현하기 위해 반주부는 상성부의 흐르는 듯한 하행화음과 하성부의 페달 포인트 그리고 13화음의 사용으로 인해 풍부한 울림과 색채감을 표현하고 낭송적인 성악성부와 조화를 이루고 있다. 이 곡은 ABA'Coda의 형식이며, 반복되는 낭송조의 후렴구를 갖는다. 화성은 7, 11, 13화음과 증 화음, 단화음의 사용이 두드러지며, 교회선법을 사용하고 있다. 성악선율은 낭송적 성격을 띠며, 가사는 음악의 강약에 역매이지 않고 프랑스어 자체의 뉘앙스를 살려주기 위해 마디를 넘어서서 붙여졌다.

‘Pierrot(삐에로)’는 고답파시인인 방빌(Théodore de Banville, 1823-1891)의 시에 작곡되었다. 이 시에서도 달이 등장하지만 ‘Clair de lune(달빛)’의 달과는 확연한 차이를 보이고 있다. 이 곡에서의 달은 관객처럼 무대 밖의 배우와 소녀를 훑쳐보며 장난기 섞인 눈빛을 보내며 곡의 마지막에 잠깐 등장할 뿐이다. 이러한 달을 표현하기 위해 훑어보는 듯한 빠른 도약진행을 보이고 있다. ABCoda의 형식이며, 가사가 없는 보칼리제의 기교적 성악 구를 가진다. 성악선율은 부분적으로 연주자의 고도의 기술을 요하는 꾸밈음형이나 심한 도약진행을 보여준다. 또한 음가를 줄이면서 자연스럽게 프랑스 곡의 뉘앙스 살려주며 프레이즈를 마무리 하고, 각운의 뉘앙스 살리기 위해 트릴, 짧은 이음줄을 사용하고 있다. 반주부는 동요동기를 가지고 곡 전반에 음정변화와 모방, 확대 축소 그리고 화음 적사용을 하면서 통일감을 주고 있다.

‘Apparition(환영)’은 상징주의 시인인 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)의 시에 작곡되었다. 이 시는 상징주의 시들의 법칙들(달은 슬프고, 꽃은 고요하고, 한숨은 하얗고, 슬픔은 향기가 있고, 흰 꽃다발은 별빛으로 향기로움)을 보여주고 있다. 음악적 표현을 위해 선율과 가사 프레이즈를 일치시키지 않음으로써 모호하고 신비로운 분위기표현하며, 음가를 줄이면서 프레이즈를 마무리하여 자연스러움을 더한다. 다양한 아티큘레이션과 지시어를 통해 민감하게 가사와 음악을 표현하고 있다. ABCD형식이며, 복합 박자를 사용하고 있다. 화성은 7, 9, 11화음과 증 화음, 단화음의 사용이 두드러지며, 선율은 낭송조로 시작해서 음역이 높고 넓은 것이 특징이며, 셈여림의 변화는 다양한 나타냄 말이 더불어 지시되어, 성악선율의 억양과 감정을 강조해 주고 있으며, f보다 p, pp를 더 많이 사용하고 있다.

앞서 언급한 대로 <Quatre chansons de jeunesse>는 상징주의 시를 채택하여 시와 음악을 훌륭하게 조화시킴으로써 인상주의 음악의 특성을 잘 드러내 주고 있다.

참 고 문 헌

<국내 서적>

- 강계철. *세계 연극의 이해*. 서울: 연극과 인간. 2001
- 김경란. *프랑스 상징주의*. 연세대학교 출판부. 2005
- 김기봉. *프랑스 상징주의와 시인들*. 서울: 소나무. 2000
- 김동규. *프랑스 상징주의 시와 한국 모더니즘 시*. 서울: 새미. 2004
- 김승일. *문화사로부터 접근하는 서양 음악사*. 서울: 예일출판사. 2004
- 김용환. *서양음악사 100장면*, 서울: 도서출판 가람기획. 2002
- 김진상. *음악사의 이해*. 서울: 벨로체. 2002
- 김찬자. *코메디아 델라르테*. 서울: 도서출판 연극과 인간. 2005
- 김춘미. *서양음악문화사*. 서울: 도서출판 예종. 2005
- 문충성. *프랑스의 상징주의 시와 한국의 현대시*. 서울: 제주대학교 출판부. 2000
- 박인효. *프랑스 시와 시인론(개정판)*. 광주: 조선대학교 출판부. 2001
- 신인선. *음악세계 서양음악사 20세기 음악*. 서울: 도서출판 음악세계. 2006
- 이규식. *프랑스 시인들*. 서울: 한남대학교 출판부. 1994
- 장한기. *세계 연극사*. 서울: 도서출판 엠에드. 2000
- 백기풍. *서양음악사 연표*. 서울: 도서출판 남희. 2000
- 민은기, 신혜승. *Classics A TO Z 서양음악의 이해*. 서울: 도서출판 음악세계. 2006
- 이남재, 김용환. *서양음악사 18세기 음악*. 서울: 음악세계. 2006
- 민은기, 신혜승, 전지호. *서양음악의 이해*. 서울: 예술 출판사. 2000
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. *두길 서양음악사*. 경기: (주)나남출판. 2006
- 김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한. *들으며 배우는 서양음악사(개정증보판)*. 서울: 심설당. 2001.

- 김익두, 최낙용, 김월덕, 이영배. **연극의 이론**. 서울: 한국문화사. 2004
- 음악지우사 편. **작곡가별 명곡해설 라이브러리 18 드뷔시**. 서울: 도서출판 음악세계. 2002
- 중앙일보사. **음악의 유산 (Heritage of music)**. 서울: 중앙일보사(?). 1996
- 편찬위원회. **세계음악가전집 드뷔시**. 서울: 태림 출판사. 1978
- 20세기 작곡가 연구회. **20세기 작곡가 연구**. 서울: 도서출판 음악세계. 2000

<국외 번역 서적>

- Buller, Laura, David Buxton. **Great Composers**, 손승혜 역. 서울: (주) 한국일보 타임-라이프
- 브로켓, 오스카 G., 프랭클린 J. 힐디. **연극의 역사 I**, 전준택, 홍창수 역. 서울: 도서출판 연극과 인간. 2005
- Grout, Donald J., Claude V. Palisca. **A History of Western Music**, 개정4판, 편집국 역. 서울: 세광음악출판사. 1996
- Kimball, Carol. **Song**, 채은희 역. 서울: 도서출판 형설. 2007
- Salzman, Eric. **Twentieth-Century Music**, 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리. 2001
- Barranger, Milly S., **서양연극사 이야기 (Theatre Past and Present an Introduction)**, 우수진 역. 서울: 평민사. 2008
- Stanley, John. **천년의 음악여행**, 이창희, 이용숙 역. 서울: 도서출판 예경. 2006
- Wilson, Edwin, Alvin Goldfarb. **세계 연극사**, 김동욱 역. 서울: 한신문화사. 2000
- 라이히텐트리트. **음악의 역사와 사상**, 김진균 역. 서울: 학문사. 1993

Mallarmé, Stéphane. *세계시인선 16. 목신의 오후*, 김화영 역. 서울: (주)민음사. 1997

바이양, 알랭. *프랑스 시의 이해*, 김다운, 이해지 옮김. 서울: 동문선. 2000

베르너-엔젠, 아르놀트, 프란츠 요제프 라테, 만프레드 에른스트. *The Music*, 이수영 옮김. 서울: 도서출판 예경. 2006

<사전>

Adler, Mortimer. J.. *Encyclopaedia Britannica, Encyclopaedia Britannica fifteenth edition*, 김준엽 편집. 서울: 한국 브리태니커 회사, 동아일보사. 1993

Pavis, Patrice. *연극학 사전*, 신현숙, 윤학로 역. 서울: 현대미학사. 1999

편집국. *음악 대사전*. 서울: 세광음악출판사. 1996

Nichols, Goger. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol 5, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillon Publishers Limited,. 1980

Sadie, Stanley, John Tyrrell. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol 7

Benton, Rata, Frits Noske. *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, vol.12

<국의 서적>

- Meister, Barbara. *Nineteenth-Century French Song*. Bloomington :
Indiana University press. 1980
- Apel, willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts:
The belknap Press of Harvard University Press. 1969
- Kimball, carol. *Song*. redmond: Pst...INC. 2000
- Rudlin, John. *Commedia Dell'arte An Actor's Handbook*. Routledge.
1994

<논문>

- 권혜영. *C. Debussy 음악의 상징주의 문학과 인상주의 미술과의 상호관계*.
석사 학위 논문, 연세 대학교, 1986
- 박소영. *Claude Achille debussy의 초기 Mélodie <Quatre
chansons de jeunesse>에 대한 연구*. 석사 학위 논문, 부산 대
학교, 1999
- 박혜정. *베를렌드의 시 세계에 나타난 달의 이미지와 상징*. 석사 학위 논문, 연세 대
학교, 2001
- 석진녀. *C. A. DEBUSSY의 <Quatre chansons de jeunesse>에 대한
연구*. 석사 학위 논문, 연세 대학교, 2001
- 이경민. *<Quatre chansons de jeunesse> 분석을 통해 살펴본
Debussy 가곡에 미친 '상징주의' 시의 영향*. 석사 학위 논문, 서
울 대학교, 2006
- 이미란. *C. A. Debussy의 'Quatre chansons de jeunesse'에 나타난 인상주의
미술과 상징주의 문학의 영향에 대한 연구*. 석사 학위 논문, 한양 대학교,

1998

- 이성민. *Program Annotation*. 음악석사학위논문, 연세 대학교, 2005
- 임은영. *C. Debussy 가곡에 있어서의 인상주의 회화와 상징주의 문학의 영향에 대한 연구*. 석사 학위 논문, 성신 여자 대학교, 1993
- 최은하. *Claude Achille Debussy의 가곡 Quatre Chansons de jeunesse의 반주 연구*. 석사 학위 청구 논문, 성신 여자 대학교, 1999
- 최진선. *C. Debussy 음악에 있어서의 인상주의와 상징주의에 대한고찰*. 석사 학위 논문, 이화 여자 대학교, 1988
- 홍선민. *Claude Achille Debussy의 가곡 Quatre chansons de jeunesse에 대한 연구*. 석사 학위 논문, 이화 여자 대학교, 1992
- 허진경. *C. A. Debussy의 가곡 Quatre chansons de jeunesse에 관한 연구*. 석사 학위 논문, 동의 대학교, 2005

<악보>

A. C. Debussy. *Quatre chansons de jeunesse*. Paris: Jean Jobert, 1969

ABSTRACT

An Analysis of a Piano Accompaniment of <Quatre chansons de jeunesse> by A. C. Debussy

Han, Sue yeon

Department of Accompanying

Graduate School

Sungshin Women's University

Achille Claude Debussy(1862-1918) was one of the great composers in French Melody with Marie-Eugène-Henri Duparc(1848-1933) and Gabriel-Urbain Fauré(1845-1924). He developed impressionism in late-19th century. His music had a strong resemblance to impressionism in art and was considered fine music that harmonized poetry and song.

The main purpose of this thesis is the study of "Quatre chansons de jeunesse" which is the Debussy's collection of songs.

This thesis researched nationalism, impressionism art, symbolism, "Commedia dell'arte" and the characteristics of Debussy's music. Based on them, four songs in the collection of songs were analysed contents, form, chord, melody, rhythm, and accompaniment and so on.

As a result this paper presented that , in Debussy's "Quatre Chansons de jeunesse", it was not only the effective expression of an sym

bolism poem and the sense of color of an impressionistic art but also Debussy's own unique composition technique to emphasize the feeling of French. The result of this thesis shows that Debussy had developed his own music expression style different from many 19th century composers.